
3 1761 05994897 6





SCAFFALE	PALCHETTO	NUMERO	CLASSE
2	2	21	

G. VERDI.

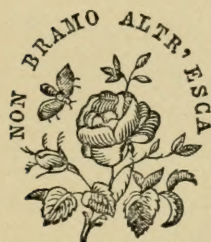
Che tanti petti ha scossi e inebrïati.

GIUSTI.

E. CHECCHI.

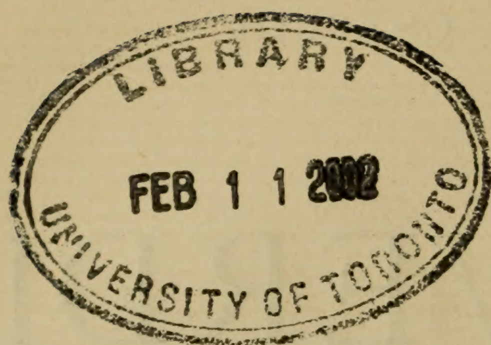
G. VERDI

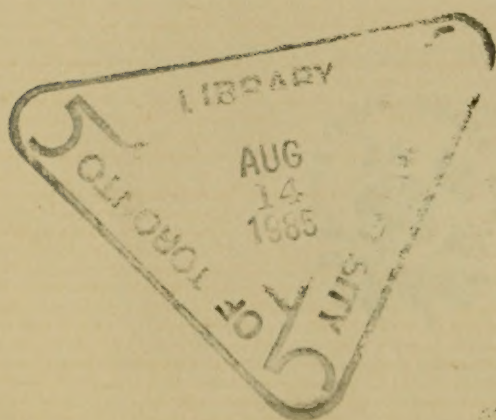
(1813-1901).



FIRENZE,
G. BARBÈRA, EDITORE.

1901.


LIBRARY
FEB 1 1 2002
UNIVERSITY OF TORONTO


LIBRARY
AUG
14
1985

Capitolo I.

Cinquantaquattro anni di lavoro e di gloria. Dall' Oberto conte di San Bonifacio al Falstaff. *Che cosa vuol dire « torniamo all' antico ». Selvatichezza apparente.*

Il suo nome era scritto a caratteri incancellabili nel libro d'oro del secolo recentemente tramontato: il tempio della gloria gli aveva dischiuse le porte lui vivente, l'aveva accolto nella compagnia degli immortali, già discesi nella tomba o per legge o per dispetto della natura. Si è spento ora anche lui, vecchio di quasi ottantotto anni, e l'eccelsa anima s'è congiunta alle anime dei tre grandissimi che hanno dato, insieme con la sua, il nome al secolo musicale.

Cento anni fa, e precisamente l'11 gennaio 1801, tramontava in Venezia il sole fulgidissimo di Domenico Cimarosa, che fu, dopo l'unico Mozart, l'illustratore più felice della commedia musicale, portata dal Rossini, con la mirabile onnipotenza del suo genio, alla perfezione indistruttibile. E nelle prime settimane del 1901 nella notte dal 26 al 27 gennaio, muore il solo grande superstite della pleiade luminosa: non perchè forse egli non avesse altro da dire e da raccogliere nei campi in-

finiti dell' arte, che fu la pertinace, inesausta passione di tutta la sua vita, ma per tirare, a dir così, una linea di separazione fra i due secoli, « l' un contro l' altro armato, » anche nelle serene battaglie della musica.

Che cosa vogliano le nuove irrequiete scuole, germogliate dal cozzo degl' ideali verdiani, tutti improntati di realtà e di umanità, con i simbolismi e le ubbie dell' arte wagneriana, non è dato ancora discernere. Che cosa invece volesse Giuseppe Verdi fino da quando, nel 1842, dava sulle scene del teatro della Scala a Milano il suo primo capolavoro, il *Nabucco*, fu cosa palese subito a tutti. Imperavano allora, sovrani indisturbati, il Rossini, il Bellini, il Donizetti: e dietro a loro, ma a grande distanza, camminava il dotto e lento Mercadante, e correva a scavezzacollo l' abborracciatore Pacini, la cui effimera rinomanza è andata a seppellirsi, come l' eroina della sua opera migliore, la *Saffo*, sotto le rupi della Leucade musicale. Dotato di acutissimo istinto, il Verdi comprese essere necessario liberarsi dal fascino prepotente della imitazione. Volle essere lui, e fu lui: tutto impregnato di italianità, ossequente alle tradizioni dell' opera melodrammatica del settecento e dell'ottocento, ebbe come la divinazione dei tempi nuovi; ond' è che le sue opere del primo periodo, dal *Nabucco* alla *Luisa Miller*, furono promessa, anticipazione, conferma; furono impulso vigoroso alle speranze e alle

aspirazioni ancora confuse di una gente, che domandava all' arte qualcosa più di uno sterile conforto.

Vedremo nel seguito di questo scritto quale e quanta parte, anche sfrondata di tutte le esagerazioni, abbia avuta la musica virilmente appassionata del Verdi nelle vicende italiche dei memorabili anni rivoluzionari. Ma oggi più non si parla che di rivoluzioni economiche, industriali, scientifiche; e scienza, industria, economia finanziaria entrano, o direttamente o di sbieco, perfino nella musica, che accenna così a snaturarsi. Dalla quieta solitudine della sua villa di Sant' Agata, o dall' alta terrazza del palazzo Doria di Genova, Giuseppe Verdi ha contemplato, a dir così, lo spettacolo dell' affannoso rimescolío dei nuovi bersaglieri dell' arte melodrammatica, ha pronunziata l'ultima sua parola con l' ultimo capolavoro, *Falstaff:* poi, ripetendo forse dentro di sè la scettica arguzia che « tutto nel mondo è burla », ha aspettato, con la filosofica rassegnazione del giusto, che lo chiamasse la morte. Ora l' antica quercia, che si ergeva maestosa sulla vetta del monte a fare ombra all' erbe ed alle ginestre, è stata abbattuta: Giuseppe Verdi non è più. Il compianto di tutto il mondo civile, le solenni onoranze tributategli, le commemorazioni eloquenti, rendono anche più acuto il dolore di un popolo, che venerava nell' autore del *Rigoletto* la più spiccata personificazione del genio.

Rifacendo ora all' indietro il cammino, percorso in sessant' anni di lavoro assiduo, di rare sconfitte (poco più che una) e di vittorie memorabili, quali forse la storia non registra, per il numero grande, neppure per le opere del Rossini, io mi propongo di riassumere, non precisamente la vita del maestro, che fu vita di continuo e operoso studio, aborrente dal mettersi in vista, intesa soltanto ad avvicinarsi il meglio possibile a quell' ideale artistico che gli fiammeggiava nel pensiero, ma bensì lo svolgersi di quel suo genio che ebbe limpidezza tutta italiana, che non conobbe vergognose transazioni, e non patteggiò mai, neanche nelle opere più frettolosamente composte, con le corruzioni e con le deviazioni del gusto. Il mondo della musica melodrammatica è stato fulminato, come da pubblica sventura, alla notizia della sua morte, dalla quale le menti rifuggivano, per quella cara illusione che fa considerare i sommi uomini quasi esenti dalla livellatrice legge comune. E parlando di lui, mentre si può dire che duri ancora il compianto di tutti, e rendendo un umile ma fervoroso omaggio all' opera sua artistica, ci parrà di rivederlo come quando ottantenne si presentava, cinto di candida aureola, dinanzi alla folla commossa nel teatro della Scala, nella memorabile sera della prima rappresentazione della sua opera *Falstaff*.

Fra questa che fu l'ultima scintilla di un genio, al

quale sembrava sorridessero ancora tutte le baldanze e le vispezze della felice gioventù, e la prima opera che s' intitolò *Oberto conte di San Bonifacio*, corre lo spazio di cinquantaquattro anni: dal novembre del 1839 al febbraio del 1893: più che un mezzo secolo, e venticinque opere melodrammatiche balzate fuori dalla fantasia del maestro: varie di merito, rispondenti ognuna ad un concetto d' arte che rifulgeva di luce più o meno vivida nella mente ispirata di chi le scrisse; ma aventi tutte una fisonomia propria e, fenomeno ben singolare ai nostri tempi, quasi tutte accolte, nel loro primo apparire, da concordi manifestazioni di plauso. V' ha taluna di queste opere che la moda mutabile, o il gusto rinnovato, o i progressi innegabili dell' arte, hanno condannata, forse momentaneamente, all' oblio; ma nessuna fu mai ricevuta con indifferenza, o con quell' ingiurioso sospetto che la sola splendida riuscita disarma.

Pochi artisti furono, come il Verdi, nel nostro secolo con pari ardore discussi: ma nessuno anche ebbe, come lui, favorevoli i venti della fortuna popolare. Per lui si accapigliarono le scuole musicali, non d' Italia soltanto ma di Germania e di Francia; e s' inneggiò e s' imprecò; proruppero entusiasmi di cui ogni angolo di terra italiana ripercoteva l' eco, e sorsero i Geremia piagnucolosi a profetizzare la rovina e la morte del melodramma.

Egli solo, per davvero grande, non disse verbo se non espresso con note musicali, perchè le sue risposte erano i fatti, i fatti erano Opere, molte di queste Opere erano capolavori. Il vocabolario laudativo non ebbe più parole per lui; e chi volesse rintracciare in *quai lande selvaggie*, e *oltre quai mari* il nome suo non ha risonato in qualche maniera, fosse pure sulle labbra d' un naufrago che ricordi la cara patria lontana, costui avrebbe da cercar per un pezzo.

Il genio della musica lo prese per mano giovanetto, lo iniziò ai grandi misteri dell' arte che non perisce, lo accompagnò durante una vita gloriosissima, consolata dai miti affetti dell' amicizia e della famiglia, lo ha spento sul limitare del secolo ventesimo, quasi raggio superstite di quell' altro secolo che s' intitolerà musicalmente da Lui, da Gioacchino Rossini, da Vincenzo Bellini, da Gaetano Donizetti: mirabile quartetto, che nella storia del pensiero e della fantasia fa riscontro ai quattro classici della poesia italiana.



In una lettera del 1871, rimasta celebre, il Verdi concludeva una serie di ammaestramenti e di precetti con queste parole: « Ritorniamo all' antico, e sarà questo davvero il più bel progresso »; ma « l' antico » dell' autore di *Otello* e di *Falstaff* non è certamente quello va-

gheggiato dagl' incipriati parrucconi dei Conservatorii, e neppure ha da cercarsi nella nuda riproduzione della melodia, come la intesero i maestri del seicento e del settecento. Pochi artisti invece sono così moderni come il Verdi : nessuno sa meglio di lui accettare, e farne sangue del proprio sangue, i progressi della musica. Non lo spaventano le audacie delle nuove teoriche, nè ha mai sognato, come taluni biografi pretesero, di condannare all' ostracismo il Wagner. D' anno in anno, d' opera in opera, di conquista in conquista, di trionfo in trionfo, egli attraversa tutto il campo smisurato degli affetti, delle passioni, dei sentimenti umani, e lascia dappertutto l' impronta incancellabile della sua orma.

Dal *Nabucco*, potente manifestazione di una fantasia gagliardamente sbocciata, arriva in soli due anni a quell' *Ernani*, che fu, quasi direi, la più audace conquista della musica nel campo del romanticismo. Scrive frettolosamente altre quattro opere in meno di quattro anni, e alle accuse di sciatteria e di volgarità risponde con un lavoro squisitamente cesellato e ricco di terribilità shakespeariana, con quel *Macbeth* che può dirsi un parziale accenno di quel che poi sarà il dramma musicale. Non contento di sè, bisognoso di dare libero sfogo alle passioni che gli agitano l' anima in tempesta, egli s' ispira allo Schiller, il poeta dell' amore e dell' insurrezione, interpreta il linguaggio del cuore umano modulato dal

grande poeta del romanticismo moderno, chiede ai nuovi ingegni che sorgono di potere avvivare le loro figure con i colori della sua tavolozza; e canta l' amore contrastato, la sventura domestica che dall' amore rampolla, gli odii di razza, l'odio del servo contro il padrone tirannico e dissoluto, e l' amore corrotto che si purifica nella morte. Dalla fantasia febbrilmente feconda escono così con rapida vicenda *I Masnadieri* e *Luisa Miller*, *Rigoletto*, il *Trovatore*, la *Traviata*. Infiammato alle idee di libertà, osa imprecare alla tirannia straniera con la *Battaglia di Legnano* e coi *Vespri Siciliani;* ma la dolcissima fra le passioni, l' amore, lo ritenta ancora, e nel *Ballo in Maschera* e nella *Forza del Destino* effonde le più squisite tenerezze, apre il varco alle più elette melodie appassionate, che parevano sepolte nella tomba di Vincenzo Bellini. Il genio suo virilmente maturo spiega l' ala poderosa nelle regioni della politica, e s'adopra a strappare al cupo Filippo II i biechi segreti di Stato che la domestica gelosia fa più tremendi; finchè ricostruendo l' antica civiltà egizia, indovina l' amoroso linguaggio d' una schiava etiope, e scrive il tragico idillio dei due amanti infelici che tradiscono per amore, e che sepolti vivi in una medesima tomba muoiono strettamente abbracciati.

Ma un soggetto grande e terribile non lo abbandona da anni e anni. Fino dal 1855 forse, egli vagheggia la

pietosa storia di Desdemona e del geloso Otello; nei brevi momenti di riposo torna ad accarezzarla; forse la veste a poco a poco di note musicali, di pensieri che affida alla memoria, di motivi che rimarranno per trent' anni un segreto: ed ecco che l' Opera esce finalmente compiuta dalle sue mani, e suscita in tutto il mondo la meraviglia e la commozione. Nè basta ancora. L' immortale sorriso di Shakespeare lo persuade a provarsi nella commedia musicale, e la prova diventa una battaglia vittoriosa.

Anche da questo rapidissimo cenno del molto cammino percorso, una verità lampante scaturisce: ed è l' affinarsi continuo, il perenne perfezionamento d' un ingegno privilegiato, che non sonnecchia all' ombra di facili allori, ma cerca affannosamente la perfetta idealità dell' arte sua, e con magnanima pertinacia tenta e ritenta, e quasi s' irrita degli applausi unanimi, perchè sa di non avere ancora raggiunta la grande incognita degli splendidi sogni idoleggiati dalla sua fantasia.

Gli storiografi spiccioli hanno spesso raccontato, con ingenua meraviglia, che ogni loro tentativo per far parlare il maestro riusciva sempre vano: che a discorrergli della sua musica era lo stesso come invitarlo a veementi scoppi di cattivo umore. Neppure con i suoi più intimi egli si lasciava andare a discussioni musicali, che ebbe in uggia sempre: anche negli anni della sua na-

scente gloria, anche quando il pubblico ammirato proclamava lui il più illustre dei maestri viventi.

In una lettera ch'egli scriveva ad un amico nel 1865 da Sant'Agata, mentre lo invita a venire a passare qualche tempo nella sua villa, mette anche le mani avanti, e ammonisce l'amico che badi bene a quel che fa, perchè in casa sua non si suona musica e non si parla di musica. « Correte rischio (gli scrive) di trovare probabilmente un pianoforte non soltanto scordato, ma perfino senza corde. »

La gentil signora del Verdi, la celebre cantante Strepponi che il maestro sposò in seconde nozze e che lo precedette nella tomba il 17 novembre 1897, teneva spesso bordone al marito in questo annunzio di singolare ostracismo della musica dalla loro casa; e infatti una lettera della signora Verdi, che un cortese amico gentilmente mi comunica, così risponde a una delle tante domande di editori e d'impresari per una nuova Opera:

« . . . . . È vero: Verdi lascia profondamente dormire la musica, e la lascia dormire al punto da non avere nemmeno il pianoforte accordato. »

Questa lettera è del maggio 1860: e pare proprio fosse quello un periodo di assoluto riposo, dopo il trionfale successo del *Ballo in Maschera*, un anno prima al teatro *Apollo* di Roma, perchè in una lettera del 6 giugno 1860 il Verdi così scriveva ad Achille Montuoro:

« Dalla Peppina (*sua moglie*) avrete sentito come io sia sempre lontano le mille miglia dalla volontà di occuparmi di teatro. Non fate dunque assegnamento alcuno sopra di me: e oltrechè io non sono disposto a prendere impegni per epoche nè lontane nè vicine, pure se un giorno mi decidessi a prenderne, bisognerebbe che io aderissi alle domande che mi furono fatte molto prima dell' epoca in cui ebbi il piacere di vedervi in Genova. »

Ma due anni più tardi egli aveva scritto e faceva rappresentare nel teatro imperiale di Pietroburgo *La forza del Destino*. Era dunque una *posa* la sua, nel dire che non si occupava di teatro?

Tutt' altro: e non senza un perchè ho voluto citar la sua lettera, perchè l' apparente contradizione tra il fatto da lui enunciato, e la improvvisa apparizione d' una nuova opera, spiega una qualità singolare dell' ingegno del Verdi.

***

Si afferma infatti dai biografi, che un' opera difficilmente è stata scritta da lui in uno spazio di tempo maggiore di quattro o cinque mesi. Ma chi seppe mai il lavorío interno, e la feconda preparazione che s' è venuta a mano a mano svolgendo nella fantasia? Giuseppe Verdi non ha parlato quasi mai di musica con nessuno, specialmente di musica sua; ed è sincero

quando afferma che in certi periodi della sua vita, egli è *lontano le mille miglia dall' occuparsi di teatro*.

Ma forse già tutta l' architettura d' un dramma gli è balenata nella vasta mente, e i personaggi vengono a uno a uno a popolare il fantastico castello idoleggiato da lui. È la segreta concezione cotesta, e i profani non debbono avvicinarvisi. Potrà diventare un giorno costruzione splendidamente finita, o dileguarsi in fumo come le dorate visioni d' un sogno. Perchè svelare agli altri il mistero dei mistici sponsali dell' arte col sacerdote innamorato di lei? L' estro inventivo ha i suoi capricci, come ha i suoi pudori; e la burbera ritrosía del Verdi, e un certo suo disprezzo per le curiosità della critica, furono appunto la manifestazione ombrosa di quella che si disse in lui orgogliosa misantropia.

Si vide anche a proposito dell'*Otello*. Mi raccontava un giorno in Firenze la signora Stolz, mi pare nel 1883, che veramente il Verdi aveva ordinato ad Arrigo Boito un libretto sul dramma dello Shakespeare, e che di lì a qualche mese il poeta aveva letta l'opera sua al maestro, ricevendone entusiastiche lodi. Fu stipulata subito la cessione del dramma, e furono pattuite le condizioni. Chiuse le trattative, il Verdi mise in un cassetto della scrivania il manoscritto, e disse al Boito:

" Siamo dunque d' accordo? il libretto è mia proprietà. "

"Senza dubbio, maestro."

"Benissimo. Dunque ti proibisco di parlarmene mai più; perchè molto probabilmente non lo metterò mai in musica."

E dato un giro di chiave al cassetto, cominciò a parlar di tutt'altro.

D'allora in poi, tutte le volte che il Verdi era assalito dalle inopportune domande degl' indiscreti a proposito dell'*Otello*, che portava in principio il nome di *Jago*, rispondeva invariabilmente:

"Non so d'*Otello*, non so d'*Jago*. Quello che so, è che non scrivo più opere."

Ma certamente gli amici che fossero capitati a far visita al Verdi nella sua villa di Sant'Agata, aprendo di nascosto il pianoforte, non lo avrebbero trovato nè scordato nè mancante di corde; e se il genio alato della musica avesse potuto parlare, mettendosi un dito sulle labbra avrebbe modulate talune delle più squisite melodie della nuova opera.

Che cosa è dunque questa gioconda mistificazione, che parrebbe degna piuttosto d'un sarcastico Rossini, anzichè del serio, meditabondo e quasi intrattabile Verdi? Per quali vicende egli è passato, e d'onde gli venne quest'apparente dispregio della folla, questa signorile noncuranza, quest'odio di qualunque *teatralità?*

Nessuno, nel nostro secolo, ebbe più calda e più

continua ammirazione, nessuno ottenne dalle affollate platee maggior dose d'applausi; nessuno dunque parrebbe dovesse mostrarsi più di lui acceso di riverente gratitudine verso il pubblico. E invece nessuno ha dato prova più di lui d' una selvatichezza quasi irragionevole, che fece parere giustificato il titolo d' *illustre spinoso* affibbiatogli dai barbassori dell'*Opéra* di Parigi, quando andò a mettere in scena i *Vespri Siciliani.*

Una sommaria narrazione della sua vita, consacrata tutta alla feconda opera creativa non interrotta che da riposi apparenti, ci darà forse la chiave di questo suo modo d'essere.

Capitolo II.

Primi tentativi. Primo viaggio a Milano. Prime lotte. La fortuna è ancora lontana. Verrà più tardi.

Nella vita di tutti gli uomini grandi si vuol sempre cercare e raccontare qualche cosa della fanciullezza, che fa di loro tanti piccoli portenti. È stato tentato anche pel Verdi; ma di veramente prodigioso non mi pare abbia nulla l' infanzia di lui. Narrano i biografi che il piccolo Peppino andava in estasi tutte le volte che gli capitava di sentir della musica, anche musica cattiva e suonata alla diavola: ma oltrechè bisogna far sempre un po' di tara a quell' estasi, che i raccontatori compiacenti prendono per una irresistibile inclinazione del genio, è un fatto che nella prima età di ciascheduno di noi, dico di noi mediocri che non siamo riusciti a cavar mai un ragno da un buco, abbondano i ricordi di violente impressioni ricevute al sonar d' una banda, allo strimpellare di musicisti ambulanti, ai concenti maestosi dell' organo nella chiesa, grande o piccola, della città o del paesucolo dove siamo nati.

Si racconta che Volfango Mozart, bambino di cinque o sei anni, vedeva e sentiva la musica nelle nuvole pel-

legrine del cielo, nelle acque limpide dei ruscelli mormoranti fra i sassi, nello stormire delle foglie agitate dal vento.-E si dice pure che quando al Beethoven fanciullo, tornando a casa sudato dopo lunghissime passeggiate in campagna, domandavano dov' era stato e che cosa avesse fatto, l' autore futuro delle Nove Sinfonie rispondeva:

« Sono stato a discorrere con gli alberi della foresta, e ho pensato sempre alla mamma. »

Sono cose belle, e non voglio mettere in dubbio che possano essere anche vere: ma la fanciullezza di tutti ha esempi di fantasticherie come queste, e novecento novantanove volte su mille que' ragazzi, fatti uomini, hanno vissuto e sono morti senza far nulla. L' impressione delle cose esterne può essere più o meno vivace nella mente, secondo il grado dell' intelligenza allora allora sbocciata; e il tumulto confuso dei sentimenti sarà più o meno vigoroso negli animi dei fanciulli, secondo che ebbero dalla natura una maggiore o minore dose di sensibilità. Ditemi che il Mozart riusciva, all' età di sei anni, ad improvvisare sul cembalo soavissime cantilene, e che, fatta un po' di pratica coi primi rudimenti dell' arte del comporre, egli scrisse a tavolino pagine di musica così ispirate da fare sbalordire il maestro, e m' inchinerò riverente a queste precoci manifestazioni del genio. Ma il più delle volte è anche

vero che ci gabellano per prodigiose attestazioni di grande ingegno le innocenti birichinate d' una irrequieta adolescenza, come è anche vero che spessissimo i biografi guastamestieri fanno della poesia cervellotica in prosa.

Fu tentato anche col Verdi: ma la leggenda dovette ben presto ripiegare mortificata le ali. Si sa che al giovanetto sorrideva l' idea di studiare la musica, per la quale aveva squisito l'orecchio e acuta molto la facoltà di ritenere: si sa che il possesso d' una spinetta un po' sgangherata lo colmò d' una gioia, che nulla valeva a frenare. Ma è anche probabile che, senza alcune favorevoli circostanze della sua vita, che lo cacciarono in mezzo a gente appassionata della musica, il fiore non avrebbe avuto i rigogliosi germogli in cui si svolse più tardi.

Gli abitanti di Busseto ricordano d' aver sentito dire, che dal vicino paesello di Roncole veniva ogni settimana, nei giorni di mercato, il signor Carlo Verdi in compagnia del figlio Giuseppe, giovanetto allora di dieci o dodici anni; e il padre vi andava per provvedere le derrate occorrenti alla sua azienda, cioè a una locanda modestissima condotta da lui e da sua moglie. Quel ragazzaccio dai capelli arruffati, dalla fisonomia un po' accigliata, e dal vestire assai umile, non si sa che si distraesse in quelle gite ad ascoltare il canto degli uc-

celli, e ad interrogare lo stormir delle foglie come un piccolo genio incompreso; ma è molto probabile che egli si desse bel tempo con i ragazzi della sua età, e giocasse alle piastrelle e alle boccie.

Vera è una cosa, e numerose testimonianze non mancano: che fino d'allora il giovanetto Verdi accennava a un carattere riflessivo e tranquillo, e non mancava d'un certo spirito d'osservazione. L'ingegno, da natura disposto a comprendere il bello, sonnecchiava, ma con un occhio solo: e non è temerario supporre che, tra i fervidi sogni della sua immaginazione, non dovesse davvero trovar posto la poco lieta prospettiva di fare anche lui il locandiere di campagna. La rusticità del contadinotto, che nessuna istruzione meno che elementare aveva fino allora dirozzata, contrastava con una certa sua squisitezza di sentimenti, che egli stesso si meravigliava d'avere; e il contrapposto di quelle due cose risaltava tanto più singolare, quanto meno la popolana condizione della famiglia e la volgarità dell'ambiente si addicevano a pensieri, che si scostassero dalle prosaiche necessità della vita.

Non ostante ciò, qualche cosa del Roncolino rimase sempre nel Verdi: e quella sua fama di burbero e di violento, che gli amici additarono come un'insigne prova d'indipendenza nel carattere, era forse una derivazione immediata dell'origine contadinesca. Chi ben

guardi, ne trova traccie in molte sue opere: di quelle della così detta prima maniera in quasi tutte: e si manifesta in un non so che di trasandato e di disadorno, che stuona con le parti più belle e davvero inspirate; quasi sgrammaticature inesplicabili, in un discorso pieno di senno e di buone idee, di qualcheduno che passasse per coltissimo uomo, e si vede poi alla prova che possiede una cultura molto mediocre.

Ma non anticipiamo giudizi, per seguitare i primi avviamenti del Verdi nello studio della musica.



Il nome della famiglia Barezzi, una famiglia di agiati negozianti in generi coloniali che aveva traffico in Busseto, rimarrà incancellabile nella storia della musica. L'entrata del Verdi in casa Barezzi, come commesso di negozio, fu uno di quei fatti che il caso o la Provvidenza preparano. Chi avrebbe mai supposto che fra le balle di zucchero e di caffè, e dietro i barilotti del rhum potesse far capolino e mandar guizzi la divina fiamma dell'arte? Ed era così per l'appunto. Il signor Antonio Barezzi, il vero protettore, quasi il padre di Giuseppe anche prima di diventare suo suocero, era un appassionato suonatore di flauto, aveva cognizioni musicali abbastanza estese, e presiedeva in casa sua la

Società filarmonica di Busseto: un' accozzaglia di amatori, che si concedeva il gradito lusso di dare concerti e serate, e che, sotto l'abile direzione del maestro Provesi, si arrischiava anche e si cimentava ad eseguire le opere sinfoniche dei grandi maestri del settecento, esempi non superati di purismo e di classicismo.

Come ci si trovasse lì dentro il Verdi, ognuno può immaginare. Un povero diavolo d'organista di Roncole lo aveva già iniziato alle prime regole della musica, e i progressi del giovanetto erano stati tali in brevissimo tempo, da accaparrarsi lui quel posto d'organista, retribuito con quaranta lire annue. Ma in casa Barezzi fu un' altra faccenda: fu come un improvviso aprirsi di orizzonti nuovi ed inesplorati, che davano al neofita taciturno ed attento la vertigine ed il capogiro. Fu un impeto di cose belle, e d'idee germogliatrici d'idee: fu un comprendere a volo: un entrar difilato in quel grande tempio di affascinanti splendori, di dove il Verdi non doveva più uscire per tutta la vita.

Quante volte egli avrà interrotto di trascrivere numeri sui registri della bottega, perchè sentiva nella gran sala i primi accordi degli strumenti per qualche prova di studio? Come Giuseppe Haydn, servitore quattordicenne in casa del Porpora a Vienna,[1] così Giuseppe Verdi si eru-

[1] Vedi *Il Piccolo Haydn* di Eugenio Checchi, Milano, Fratelli Treves, 1895.

diva giorno per giorno nei sublimi misteri della musica, in quel remoto angolo di terra italiana, che in grazia sua rimarrà celebre nella storia degli uomini grandi. Prestando l'opera sua come copista di buona volontà, prendeva pratica con le più indiavolate partiture, carpiva i primi segreti del contrappunto, addestrava la mano e l'ingegno, si spogliava della rozza veste contadinesca, e arricchiva la mente di cognizioni che a lui pareva dovessero schiudergli un mondo.

Anche negli ultimi tempi, l'autore di *Falstaff* non poteva ripensare senza una commozione sincera e profonda a que' begli anni di floridezza giovanile, quando tutto intorno pareva gli sorridesse: perfino l'amore gli sorrideva dai bellissimi occhi della giovane Margherita Barezzi, che spartendo fraternamente con lui l'uso del pianoforte di famiglia, volava in compagnia sua nelle fiorite regioni dell'ideale, e, auspice la musica, finivano tutt' e due, di lì a pochi anni, con lo sposarsi.

Senza quel soggiorno in casa Barezzi, senza quel gusto e quella passione per la musica, che alla vita inerte dei Bussetani dava come un indirizzo di spigliata e attraente giocondità, è probabile che il Verdi sarebbe rimasto alle prime e sterili prove; e la sua oscura esistenza si sarebbe trascinata tra gli accompagnamenti dei vespri e delle messe cantate, sul cattivo organo di Roncole, e la direzione della banda nella città di Bus-

seto. Gli scatti prorompenti del genio, che spezza le barriere e trionfa degli ostacoli d' ogni maniera, sono storie da raccontare a veglia, buone tutt' al più per le inamidate conferenze, così di moda oggi, e inventate probabilmente per far piacere alle signore.

Perchè non bisogna ingannarci a vicenda con le teorie bell' e fatte e con le parole stereotipate. Non c'è manifestazione dell' umano ingegno, che possa fare a meno di certe condizioni esteriori di vita, di certe circostanze qualche volta fortuite; e Michelangiolo sarebbe rimasto uno scalpellino, se non fosse mai sceso dalle pietrose cave del suo paese, come Dante non avrebbe mai scritta la *Divina Commedia*, se fosse venuta a mancargli l' opportunità dello studio. Per un uomo di grandissimo ingegno che riesce a stancare del suo nome la fama, quanti e quanti non muoiono oscuramente, perchè l'occasione di farsi avanti è mancata? Non mancò al Verdi, ed egli ebbe il merito di sapere acciuffare per i capelli la fortuna.

Gli giovò, sopra tutto, all' età di sedici anni, questo fatto: che il maestro Provesi, direttore della Società filarmonica, non potendo sempre accudire al disimpegno delle sue attribuzioni, ne cedeva spesso l' incarico al Verdi: nel giovanetto, da esperto uomo, aveva fiutata la selvaggina.

Lo sbarbatello e mingherlino Giuseppe, senz' altra

autorità all' infuori di quella che gli veniva da una certa sua rustica audacia, non soltanto dirigeva nelle prove e nelle esecuzioni quella Società orchestrale in miniatura, ma scriveva per lei sinfonie e pezzi concertati, li copiava e ne distribuiva le parti, li faceva provare ed eseguire in pubblico. Chi esaminasse oggi alcune di quelle composizioni, che la città di Busseto gelosamente conserva, è probabile vi troverebbe minor dose d' ispirazione, che quantità di sgrammaticature musicali : ma è un fatto che quel dirompersi allo scrivere, e quella necessità di ammannire concerti, costrinsero il Verdi a rapidi studi sui grandi maestri, non foss' altro per rubacchiarne e vestirne di nuove forme i concetti. E siccome è vero che la prima felice età è meravigliosa assimilatrice, appunto perchè la poca educazione della mente non ha ancora svegliato l' estro inventivo, ne venne che il Verdi diventò senza accorgersene uno scrittore, e conosceva già alcune malizie dell' arte, le malizie diremo così sceniche, anche prima di darsi anima e corpo allo studio del contrappunto in Milano.

Forse è arrischiata una mia supposizione ; ma io credo che di quelle prime abborracciate composizioni, destinate alla facile contentatura dei Bussetani, sieno rimasti per lungo tempo nell' autore l' eco ed il riflesso, fino quasi a tutte le opere teatrali della sua prima ma-

niera, dove sono così frequenti e così moleste le volgari trivialità. Ma è anche vera quest' altra cosa: che di buon sangue classico si nutrì fino d'allora il giovane predestinato, e quel sangue gli rifluì nelle vene, e vi si diffuse come benefico innesto che faccia presa.

Le schiette forme dell' arte erano allora in grande onore. Imperava nelle scuole, nei teatri, nel gusto del pubblico la melodia, la melodia piuttosto elegante che appassionata, piuttosto sorridente che profonda del divino Mozart, a cui facevano riscontro l'abbondanza, la giocondità, la perspicuità della scuola italiana. E l'Italia, non tormentata dalle agitazioni della politica, non commossa da nuovi ideali, proseguiva, se non altro in musica, le tranquille tradizioni del lieto vivere: era come uno spizzico, un rimasuglio di settecento, che scavalcando la rivoluzione e facendovi un buco, rimetteva in onore la parrucca ed il minuetto.

Aggiungasi che, sebbene il Beethoven non fosse ancora in Italia compreso, si ammirava da molti, quasi con idolatria, il rinnovatore del genere sinfonico, Giuseppe Haydn, di fama oramai mondiale: e le sue concezioni serene, gli appassionati *andanti*, gli *scherzi* ed i *trii* in cui traluce sempre un alto concetto vestito di nobilissime forme, avevano iniziata la riforma orchestrale, che fu portata all' apice dal grandissimo Beethoven. La lieta fecondità di quel tempo pare una leggen-

da, paragonata alla miseria presente; ma appunto in quel tempo si maturavano le sorti dell'arte: dell'arte arrivata a tanto splendore nel nostro secolo, dal Rossini al Verdi, appunto perchè la tradizione non fu mai da loro interrotta.



Poco nutrimento, ma sano: ecco il primo periodo della vita di Giuseppe Verdi: il quale, non ostante i modesti trionfi di campanile che avrebbero potuto appagare un' ambizione municipale, teneva d'occhio, come il protagonista del romanzo del Manzoni nel viaggio da Monza a Milano, le guglie del famoso Duomo. In grazia delle liberalità del buon Barezzi, e d'un assegno accordatogli dalla città quasi nativa, potè il Verdi allogarsi nella capitale lombarda, che era allora, come s' industria di rimanere anche oggi, il centro artistico dell' Italia nelle discipline musicali.

A Milano non perdette il suo tempo. Il demonio della gloria, della trepida gloria conquistata coll'arte, lo soggiogava: la bramosia di farsi conoscere, la febbre intensa di riuscire, lottavano in lui con un' indole poco espansiva, con un fare taciturno, con qualche cosa che non invitava alla simpatia, e che faceva parere orgoglio vanitoso quel che non era altro se non che naturale ri-

trosia, e innata selvatichezza del carattere. Non c' era in lui nulla della rumorosa e canzonatoria superiorità del Rossini; nulla della mite femminilità del Bellini, caro a tutti anche per quella sua timidezza infantile, di cui l' autore dei *Puritani* non riuscì a spogliarsi neppure negli ultimi anni; nulla della giocondità sorridente e chiassona del Donizetti, ugualmente felice quando la penna fulminea improvvisava taluna delle più belle scene delle sue opere, e quando gli era concesso di far baldoria con qualche allegra brigata di buontemponi.

Il Verdi, chiuso in sè, frequentatore attento delle lezioni dategli dal Lavigna, che indovinò anche lui nel giovane, quasi zotico, la stoffa d'un maestro non volgare, con pertinacia alfieriana volle, fortissimamente volle: e in breve giro d' anni fu in grado di scrivere per davvero. Nella sua mente le idee, anzichè far difetto, ingombravano per il tumultuoso affollarsi: la troppo rapida applicazione per apprendere lo rimbottiva di concetti che gli si accumulavano dentro, alla rinfusa, come in una bottega troppo stretta di rigattiere una soverchia quantità di mobili.

È carattere dell' ingegno, davvero eletto, la limpida perspicuità, e quel *lucidus ordo* mediante il quale le idee si classificano e acconciamente si dispongono. Ma di questa pellegrina qualità non offriva certamente un esempio il Verdi, il quale scribacchiava in furia, e metteva

giù note come venivano venivano, pur di dare sfogo a quel bollore interno, che si potrebbe quasi chiamare il morbillo o la rosolía del genio. Così a poco a poco le scorie infette, che celavano nella grande miniera della sua fantasia i filoni d' oro, se n' andavano via in notturni e in capricci per pianoforte, in introduzioni sinfoniche che gli amici filarmonici di Busseto ricevevano con entusiasmo e giubbilando come fossero oro colato, in serenatelle e in cantate, in marcie per banda, in romanze da camera, in squarci di musica religiosa.

Nè tanta farragine di note era tutta roba da disprezzare. Si sa infatti che una di quelle marcie, eseguita non so in quale solenne processione dalla banda di Busseto, fu incastonata più tardi, con leggiere modificazioni, nell' opera il *Nabucco*, e d' altre sue composizioni giovanili di quel tempo si ricordò a più riprese l' autore nei *Lombardi alla prima Crociata*.

Ma un' affermazione piena ed incontrastata non ci fu ancora. Era troppo ricca di capolavori l' Italia, perchè, nella rapida produzione di qualche giovane, si affrettassero i buongustai ed i critici a vedere la continuazione dell' opera di altri grandi, che rifulgevano in tutta la loro gloria. Giuseppe Verdi partì una prima volta da Milano per tornare in patria, press' a poco oscuro ed ignorato come quando vi giunse : ma i fecondi germi dell' esperienza acquistata li portava chiusi dentro di sè,

e avrebbe pensato lui a farli sbocciare. Quella vita svariatissima attorno ai teatri, e nelle aule sonore dove maestri assai riputati insegnavano, e quel trovarsi fra gli artisti d' ogni risma e valore, a contatto con le burbanzose celebrità della gola, e con la modesta schiera dei tanti che leticavano il desinare con la cena, furono soggetti di acuta osservazione per il giovane imberbe: il quale, come tutti i taciturni e i sornioni, osservava moltissimo, e osservava giusto.

Non risulta dalle ricerche mie che, all' infuori della molta stima e della viva simpatia del maestro Lavigna, fosse la vita del Verdi consolata in quel primo periodo di preparazione da vivaci amicizie, e da intime intrinsichezze con altri giovani. E gl' impedimenti dovettero esser due: primo dei quali la incredibile asineria dei parrucconi del Conservatorio, i quali respinsero come non idoneo il Verdi, e non vollero ammetterlo neppure fra gli scolari paganti: prova irrefutabile, se ce ne fosse ancora bisogno, che i Conservatorii e le Accademie, come non concedono col diploma il genio, così neppure capiscono dove stia di casa l' ingegno. Lasciato dunque solo a sè stesso, e corto com' era a quattrini, mancò l' occasione al giovanotto diciannovenne di mescolarsi alla vita gioconda di tanti suoi coetanei, i quali forse erano considerati dai barbassori del Conservatorio come sicure speranze dell' arte: nè questo impedì che rima-

nessero schiacciati e seppelliti nella plumbea mediocrità dei loro primi lavori.

L' altro impedimento dovette esser tutta colpa del Verdi : colpa di quella sua inamabilità scontrosa, di quel suo fare da istrice, che rizza le aste pungenti appena qualcuno gli si accosti. Anche dopo i clamorosi successi di un mezzo secolo, v' erano, sento dire, tracce non poche dell' indole primitiva nell' autore di *Otello*. L' uomo non si rifà : e molti ricordano ancora gli scoppi comici del suo sdegno e d' una violenta irritazione, quando seppe, nel 1871, che alcuni critici musicali di Francia e d' Italia partivano per il Cairo, dove si doveva rappresentare per la prima volta l'*Aida*. Era omaggio riverente all' insigne maestro : ma l' insigne maestro lo gabellava come una indecorosa *réclame*.

Capitolo III.

Da Busseto di nuovo a Milano. La grande risoluzione. La grande febbre. Prima e seconda opera. Giuramento di marinaio.

Le prime impressioni difficilmente si cancellano : e quantunque il Verdi, misurato sempre nelle parole e avarissimo di espansioni, non abbia mai rivelato ad alcuno lo stato dell' animo suo quando gli si chiusero in faccia le porte del Conservatorio, non ci vuole molta fatica ad immaginare qual cumulo di rancori gli si dovette addensare allora nell' animo. Il non perdersi di coraggio, fu la sua vera gloria di que' giorni ; e il non aver mandato al diavolo lo studio dell' armonia e del contrappunto, è la miglior prova della robusta tempra d' artista, che si nascondeva sotto quell' esteriore, in apparenza non benevolo nè attraente. Solitario fantasticatore nel tumulto della vita cittadina, e nell' arrabattarsi e nel salire illusorio di tante mediocrità, egli deve aver sentito cordialmente il disprezzo dei suoi simili ; e glie ne devono esser rimaste poi sempre, se non il sentimento, per lo meno le forme.

Ci fu, è vero, nella prima comparsa del Verdi a Milano, una circostanza favorevole che lo mise un po' in

vista: cioè l'aver dovuto egli dirigere per tre volte, in pubblico, l'esecuzione del grande Oratorio di Haydn, la *Creazione*. N'ebbe lodi ed applausi; ma erano lodi all'abilità tecnica, alla sicurezza della direzione. Nessuno allora avrebbe potuto indovinare, nel diligente interprete della sublime musica del maestro tedesco, un futuro emulo dei più grandi maestri contemporanei. Fu quello, non ostante ciò, un attaccàgnolo: e l'occasione per cui dal Masini, direttore nominale della Società filarmonica che aveva eseguito la *Creazione*, fosse affidato al Verdi un libretto per vedere di che diavoleria si trattava, e se meritava il conto di musicarlo: "tentalo tu, se ti basta l'animo," diceva il buon Masini; non presago certamente che da quella prima favilla si sarebbe propagato un incendio. E il Verdi, cacciatosi nelle tasche il manoscritto, se n'andò a casa senza dir nulla, e da casa partì alla volta di Busseto.

Vi rimase tre anni, festosamente accolto da tutti, considerato come figliuolo dal Barezzi, amato dalla giovane Margherita, cercato, accarezzato, ammirato da quanti s'occupavano d'arte. Lo nominarono maestro di musica del Comune, maestro compositore per la Banda, organista della chiesa dei Francescani: e la popolarità sua fu tanta, che quasi non si eseguiva più musica che non fosse di lui.

Accorrevano in folla gli ammiratori, come ad una

prima rappresentazione, quando si sapeva d' una nuova Messa o d' un nuovo Vespro scritto dal Verdi : e la piazza principale della città era angusta a contenere il popolo plaudente, quando la Banda civica vi suonava le Marcie, i Waltzer, le Mazurke, e altri zibaldoni del giovane direttore. Nelle feste domenicali dei paesi vicini le Pievanie, le Società, le Confraternite se lo leticavano, lui e la sua Banda, e con la Banda i componenti della Società filarmonica ; sì che spesso, ai primi raggi scintillanti d' un sole estivo od autunnale, si vedevano partire dalla città diligenze e carrettelle e trespoli venuti a prendere i musicanti : l' accigliato Verdi li accompagnava, brontolando un po' sempre, ma diradando anche le nuvole del suo malumore a quella letizia di scampagnate, a quello scarrozzare libero sulle strade maestre, a quell' allegro scoppiettare di fruste e tintinnare di bubboli.

Era la vera primavera della sua vita ; e i fantasmi di gloria, che non lo avevano mai abbandonato, neppure nei giorni del suo maggiore scoramento in Milano, gli diventavano cose e persone che egli palpava, che egli vedeva. Il fanciullo era diventato uomo : il piccolo organista di Roncole, che guadagnava quaranta lire all' anno, non aveva, a dir vero, arrotondata molto di più la cifra dei suoi emolumenti ; ma l' aura popolare spirava a lui favorevole, e la povertà non l' atterriva. In

casa Barezzi egli era l' ospite oramai indispensabile, tantochè nel 1835 egli sposava, nel giubbilo dell' intera città, la gentile figliuola del suo Mecenate, che in due anni lo fece padre di due bambini.

La grande risoluzione allora fu presa: Giuseppe Verdi avrebbe seguita la carriera del compositore teatrale. Quel libretto che avea portato con sè venendo via da Milano, lo riprendeva e lo rileggeva ogni tanto, lo vestiva di note, poi pentito tornava a rifare, correggendo e sfrondando i poveri versi del poeta, che a lui non parevano addirittura mirabili. Finalmente un giorno, o bene o male, potè scrivere la parola *fine* in fondo all' ultimo foglio di musica, e annunziò trepidante in famiglia d' avere in pronto un' opera. Era l'*Oberto conte di San Bonifacio*.

Fu colto allora dalla febbre dell' impazienza: non vedeva, non sognava più che Milano, Milano che, nell' intimo dell' animo, gli pareva avrebbe dovuto vendicare splendidamente l' ingiurioso ostracismo suo dalle aule del Conservatorio. Come giudicasse allora il Verdi quel primo parto della fantasia giovanile, non si sa di preciso: ma è certo che se non lo considerò come un capolavoro addirittura, poco ci dovette correre. L' ebbrezza dei facili applausi, prodigatigli da un' intiera popolazione, non si manifestava neppure allora in segni visibili di gioia, anche contenuta; ma sarebbe temerario supporre

che non gli desse un po' alla testa; chè per lui un'opera riuscita significava la sicurezza dell' avvenire.

Nel lungo esercizio dello scrivere d' ogni cosa un po', le facoltà della mente s' erano arricchite dell'agilità e della snellezza, che potevano intanto tenere il posto dell' ispirazione; e la mano fatta esperta, e la conoscenza acquistata di alcuni segreti del mestiere per ottenerne un' immediata impressione nel pubblico, erano argomenti plausibili in favore della riuscita dell' opera. Una sconfitta sarebbe stata tanto più irrimediabile, perchè toccando oramai il venticinquesimo anno, il Verdi non vedeva da che parte avrebbe potuto ricominciare daccapo la vita. L' arte, e non altro, doveva dargli da vivere; e chi sa quante volte, col capo fra le mani, con gli occhi intenti sulle pagine del suo manoscritto diligentemente da lui stesso copiato, avrà immaginato di vedere quelle selve di note animarsi, diventar persone, salir sulla scena, ed esprimere, con tutta l' intensità della passione attribuita dalla musica ai personaggi, quel che il maestro s' era ingegnato di dire.



Quando venne il giorno della partenza per Milano, tutti sapevano quello che il Verdi ci andava a fare, e tutti corsero a salutarlo. Determinate previsioni sul

conto suo nessuno ne architettava: ma si sapeva così in confuso, che quell' uomo lì avrebbe fatto onore al paese dov' era nato. Si esagerava anche l' importanza delle cose compiute, si lamentava il vuoto che lasciava dietro di sè nel luogo natío. Oggi i pochissimi superstiti di quel tempo, se pur ve ne sono, se ne ricorderanno, mescolando alla rimembranza le lacrime per la sventura che ha colpita la patria.

Partendo dal paese, la commozione del Verdi non dovette essere molto grande: piuttosto che alimentata dal pensiero del distacco, si nutrì delle trepide speranze che lo accompagnarono nel viaggio alla capitale lombarda. Il buon Barezzi provvide del suo a render più pingue la borsa del maestro novellino: il quale senz' arte nè parte, vale a dire senza guadagni certi e fissi in una professione di molto dubbia riuscita, sfidava l' avvenire con un coraggio che rasentava molto l' audacia, si cacciava in mezzo alle procelle della scena, ai tradimenti delle Imprese, ai disinganni, alle lotte, alle cupidigie interessate degli accaparratori dell' altrui fama; vi si cacciava con una famiglia di tre persone sulle spalle; e non per impulso di spensieratezza e d' orgogliosa avventataggine, ma pesando freddamente i pro e i contro, armandosi fin d'allora dell'adamantina corazza, che doveva difenderlo dal peggiore degli scoraggiamenti, quello di dubitar di sè stesso.

Eppure quella nuova opera, quell'*Oberto conte di San Bonifacio* che segna il punto di partenza nella vita d'un uomo grande, ed è la colonna miliare d' un cammino nella storia dell' arte, non è un capolavoro: tutt' altro. Oggi che la posterità è incominciata anche per il Verdi, la curiosità archeologica dei frugatori un po' guastamestieri vorrà rimettere in onore questo ed altri lavori della gioventù del maestro, e sarà cagione di meraviglia lo spettacolo di tanta povertà di fantasia, e d' una così forte dose d' inesperienza istrumentale nella prima opera di lui: onde verrà fatto di domandare, in che modo quell' infelice *Oberto* potè salvarsi dai fischi.

Volere in un primo lavoro l' individualità caratteristica dell' autore, sarebbe un pretendere troppo; ma il guaio è che nel tentativo melodrammatico del Verdi non vi sono che pochi e fuggevoli baleni d' ispirazione, e quasi si contano sulle dita le battute che accennino a qualche cosa d' originale. D' una cosa v' è abbondanza grande, ed è la trivialità delle forme, la quale ricorda la sciatterìa d' una parte della scuola napoletana, già allora in decadenza: nè il maestro riesce a farsela perdonare con qualche indovinata melodia, che rifulga come stella in un cielo tutto chiazzato di nuvole.

Giuseppe Verdi non è ancora lui: o meglio c' è di lui quello che rende meno pregiate le opere quasi tutte della prima maniera. In quella sua musica c' è sempre

come un' eco dell' arte un po' piazzaiuola, che si sfogava in marcie, in passi doppi, in stemperate sinfonie alle processioni del *Corpus Domini*, e ai concerti della Società filarmonica di Busseto. Nel giovane compositore per il teatro, faceva capolino ancora il direttore d' una Banda municipale: e Amilcare Ponchielli è il secondo esempio, in musica, di questo stacco dagli stridori delle trombe e dei bombardoni d' una Banda, per mettersi a maneggiare la delicata penna del compositore d' opere. La morte impedì a quest' ultimo di spogliare del tutto l' ingegno elettissimo dalle scorie che vi s' erano venute formando: al Verdi occorse una buona diecina d' anni per liberarsene.

Sarebbe lungo raccontare la storia delle peripezie, che attraversarono in principio l' accettazione e l' andata in scena dell' opera verdiana: ma notiamo subito che fino da quei giorni il maestro conobbe la Giuseppina Strepponi, artista di grande e meritato nome, che il Verdi, come abbiamo detto, volle unita più tardi al proprio destino coi vincoli del matrimonio. Forse i germi d'un po' d'amore sbocciarono subito nell' anima del compositore, bisognoso di conforto e di protezione; e c' è ancora chi ricorda le amabili canzonature della giuliva cantante, quando narrava le conversazioni impacciate del maestrino che non riusciva a spiccicare parola, e che andava a farle visita, o in casa o nel ca-

merino della Scala, con un certo paio di guanti eteroclititi, che raccontavano gl' imbarazzi di quelle mani in cerca sempre d' un posto dove stare.

Certo è che la Strepponi, animo buono e ingegno tutt' altro che volgare, contribuì molto, coll'autorità dei suoi suggerimenti, a schiudere la porta del gran tempio all' autore novizio. Non che indovinasse in lui un genio, perchè davvero di genio non v' ha nell'*Oberto* neppure il primo principio, ma si sa che molto ella s' interessò alla sorte di quest' uomo, che abbandonava la provincia senz' altro viatico che una grande confidenza nelle proprie forze, senz' altra speranza che di riuscire a farsi un nome nel teatro.

Fatto sta che l' opera fu rappresentata alla Scala, nel novembre del 1839: non suscitò entusiasmi ma piacque, e vuole la storia si registri che questo primo lavoro del l' autore del *Rigoletto* fu interpretato dalla Marini mezzo soprano, dal tenore Salvi, dal basso Marini. Gl' interpreti principali dovevano essere la Strepponi e Giorgio Ronconi: ma terminate le loro scritture, l' impresario Merelli ne aveva affidata l' esecuzione a quegli altri; e in causa di questo cambiamento il Verdi scrisse apposta per i nuovi artisti un quartetto, che a confessione del maestro diventò la miglior pagina forse dello spartito.

Giovanni Ricordi, al principio allora anche lui della sua carriera, fu il primo editore verdiano.

Egli acquistò la proprietà dell'*Oberto* per duemila svanziche, vale a dire per millesettecentocinquanta franchi, e parvero al Verdi un piccolo tesoro. Trentadue anni più tardi il Vicerè dell' Egitto pagava centomila lire il diritto di far rappresentare per il primo la nuova opera *Aida* al Cairo: e nessuno sa le centinaia di migliaia di lire guadagnate dall' editore Ricordi e dal maestro, coi noli successivi di questa fortunatissima opera.

Ecco dunque Giuseppe Verdi discusso e fatto conoscere, apprezzato e vilipeso. Egli entrava a faccia franca nell'ardente arena delle battaglie; e una volta indossata la camicia di Nesso, non riuscì più a spogliarsene. L'impresario Merelli, impasto di speculatore e d'artista, avido di guadagno ma anche innamorato dell' arte, strinse un patto col Verdi per averne d'otto mesi in otto mesi tre opere, che egli avrebbe pagate quattromila lire austriache ciascheduna, dividendo poi a metà il prodotto della vendita agli editori.

La prima di queste tre opere fu il *Finto Stanislao;* rappresentata nel settembre 1840 alla Scala, cadde rumorosamente. Un insuccesso così clamoroso non ha riscontro in tutta la carriera musicale del Verdi. Il fiasco solenne fu cagione di alta meraviglia per tutti, e dette l'aire alle violente invettive d'una critica e d'una camarilla, che si schieravano contro il Verdi, per

magnificare la triade allora in onore di Rossini, Bellini e Donizetti.

Il soggetto del nuovo melodramma apparteneva al genere buffo. Avrò occasione più innanzi di riparlare del Verdi scrittore di opere giocose, ma diciamo subito questo: che il *Finto Stanislao* ne aprì e ne chiuse per allora la serie. Sentenziarono anche i biografi, anche gli ammiratori fanatici, che nell'ingegno del Verdi è troppo dominante la nota drammatica, perchè egli possa piegarsi alla gaia spigliatezza dell'opera semiseria e della giocosa; ma l'affermazione fu sbugiardata più tardi dal maestro con la sua ultima opera. Il *Finto Stanislao* ebbe anche quest'altro titolo, *Un giorno di regno:* ma non durò che poche sere appena.

Ebbero ragione i critici d'affermare che la musica n'è leggiera e triviale, priva di originalità, senza il più lieve lampo di *vis comica*, e che vi s'incontrano motivi racimolati più qua e più là. La fantasia non rispose alla chiamata del maestro, l'ispirazione non ebbe una sola goccia di limpida vena. Ed è singolare una cosa: Giuseppe Verdi, anche dopo un così grande cumulo di successi splendidissimi, nella pienezza trionfante della sua gloria, non ebbe mai voglia per tutta la vita di scherzare e di ridere, quando fosse cascato il discorso su quella sua infelicissima opera.

Ma la ragione della sconfitta fu un'altra.

Per obbedire all' impegno stipulato coll' impresario, egli scrisse il disgraziato spartito mentre l' anima sua, straziata da domestici dolori, sanguinava per ineffabile angoscia. Dall' aprile al giugno del nefasto anno 1840, egli perdette con fulminea rapidità tre esseri cari: i due figliuolini, e la moglie diletta: ed erano appunto i mesi in cui più urgeva di lavorare, tanto è vero che il *Finto Stanislao* fu rappresentato ai primi di settembre di quell' anno. Come poteva dunque vestire di spigliate forme un soggetto, che neppur si raccomandava per la soverchia gaiezza della commedia? E come d'altra parte supporre che la ricca fantasia del maestro, in condizioni diverse di spirito, non avrebbe trovata la nota adatta, giacchè si sa che dettare un'opera buffa fu sempre non solo un vivo desiderio del Verdi, ma una sua costante quantunque celata preoccupazione? Nella celebre frase « torniamo all' antico » c' entra per molto la gloriosa tradizione del melodramma giocoso, e chi fu intimo col maestro mi assicura che, per lui, il *Matrimonio segreto* del Cimarosa è una delle più grandi e geniali manifestazioni della musica italiana.

Ma insomma la sconfitta ci fu, e grande e minacciosa. La storia dei dubbi angosciosi e degli scoraggiamenti accorati, che devono avere allora inasprito più che mai il carattere per natura irascibile del maestro, non è stata scritta che in poche righe dallo stesso

Verdi, ma se ne indovinano facilmente tutti i capitoli: ed anche lui pronunziò il famoso giuramento del marinaio di non scrivere più musica, e di contentarsi, per strappare la vita, di dare private lezioni.

Fece un breve soggiorno a Busseto, tornando solo e triste ad abbracciare il suocero, in quella casa di dove era partito ricco di speranze, con la famigliuola che il crudele destino gli aveva tolta. Ma via via che il tempo rimarginava la ferita del dolore domestico, il fantasma del teatro tornava a balenargli alla mente, lo tormentava nelle notti insonni, gli era compagno assiduo in quella vita di ozio apparente, in cui si gingillava passando da Busseto a Roncole.

Per rompere l' incantesimo, risolvette un bel giorno di tornare a Milano: voleva mettersi, diceva lui e lo pensava sinceramente, a un lavoro più prosaico e più profittevole, ma in realtà per essere più vicino ai campi delle battaglie. A Milano fece per un po' di tempo lo svogliato e l' adirato, ma bazzicava nel botteghino dell' impresario Merelli alla Scala, faceva un po' di vita comune con gli artisti, discorreva della musica degli altri, non avendo nulla di bello da raccontare della propria. Passava le giornate e le sere in quel mondo così vario, così turbolento, così incontentabile, che svolge le sue spire attorno alla piazza ove sorge il teatro della Scala: singolarissimo mondo, che è come una Camera

di commercio del canto e della danza, mondo suddiviso in piccoli quartieri, in minuscole stanze a pian terreno ed al mezzanino, dove convengono ad ogni ora artisti, impresari, speculatori, faccendieri, buongustai, abbonati, pubblicisti, librettisti, maestri di musica, mezzani.

Mancava allora la troppo celebrata Galleria Vittorio Emanuele, sotto la cui cupola bighelloneggiano gl' irrequieti cercatori di scritture teatrali; ma c' era il portico del teatro della Scala, c' erano gli sgabuzzini degli agenti, i negozi di musica di Francesco Lucca e di Giovanni Ricordi, i caffè, le osterie, i camerini delle imprese, le quinte dei palcoscenici; e dappertutto era un rimescolìo di offerte e di domande, una animata continua febbrile conversazione, un protestare, un indignarsi, anche uno scambio di male parole fra chi vantava i propri meriti, e chi s' industriava a vituperarli per pagar meno: e tutto questo accompagnato da squassamenti delle lunghe zazzere dei tenori spioventi sui baveri, da agitazioni drammatiche dei pizzi prolissi dei baritoni, da voci cavernose dei bassi profondi, dallo scodinzolare leggiadro dei soprani, dei mezzi-soprani, dei contralti.

È cotesto per il Verdi il grande momento: il giovanotto maturo ha aggrottamenti spaventosi di sopracciglia, le sue irritazioni hanno scoppi subitanei e non giustificati, la mano larga e tozza, che batte con vio-

lenza sulla tavola quando la discussione si ravviva, fa vedere le prime cartilagini dell' artiglio del leone. Basterà un nonnulla, un' occasione fortuita, un bisogno dell' impresario, perchè gli occhi del maestro lampeggino, perchè il tumulto della fantasia si ridesti, perchè il dio dell' ispirazione mandi il tonante grido della riscossa.

CAPITOLO IV.

Il ciuffo della fortuna. Notte insonne. Tribolazioni e avventure di Temistocle Solera. Il libretto del Nabucco. *Primo grande successo verdiano.* I Lombardi. *La polizia e l'Arcivescovo di Milano. Concetto religioso e concetto politico in quell' opera.*

L'occasione venne in una certa serata di neve, e in un quarto d'ora di molto cattivo umore per il Merelli: il quale, incontrato il Verdi in una galleria di Milano, si fece da lui accompagnare alla Scala, e presolo a braccetto gli raccontò che quella bestia del Nicolai, il maestro che doveva scrivere l' opera per la prossima stagione, non era contento del libretto.

"Vedi un po' tu," disse il Merelli al Verdi quando furono nello scrittoio dell' Impresa, "vedi se quell' animale non ha torto marcio."

E tirato fuori dal tavolino un manoscritto lo porgeva al Verdi, pregandolo di leggerlo.

"Figurati un po'," continuava tutto stizzito l' impresario, "un libretto di Solera, e un soggetto così bello, così grandioso! Leggilo, e poi saprai darmene notizie."

"Non ho mica voglia di leggere libretti!" replicava l' ombrosissimo Verdi, "e se Nicolai non lo vuole,

e tu fagliene scrivere un altro. Che cosa ti ci posso far io?"

"Rospo che sei! non vuoi dunque farmi il piacere di leggerlo? Domani me lo riporterai, che diavolo!"

E glielo cacciò quasi a forza nelle tasche.

Il Verdi ebbe a raccontare più tardi che, avviandosi a casa con quel manoscritto addosso, sentiva dentro di sè un malessere, provava un'agitazione singolare, si sentiva preso da un'inesprimibile angoscia. Il genio ha le sue superstizioni ed i suoi presentimenti. Anche nella tragedia del Gœthe, Fausto non è tranquillo quando rientra in casa accompagnato da un can barbone, e non sa che lì dentro è nascosto lo spirito di Mefistofele. Il diavolo entrato in casa del Verdi promette anche lui la gioventù, l'amore, la gloria, ma non domanda in ricambio la vendita dell'anima, non stringe con lui patti infernali.

Il manoscritto gettato con malumore sulla tavola si apre, gli occhi distratti del maestro lo scorrono, e un verso, fra gli altri, lo attira: il primo verso di quel mirabile Coro, che è in arte il più sublime e malinconico canto, la invocazione più calda ed appassionata alla patria lontana.

Il maestro si scuote, vuol rompere la magìa, e va a cacciarsi fra le lenzuola. Si sforza di pensare a tutt'altro, ma quei versi gli ritornano luminosi nella memoria,

se li ripete sottovoce, poi li declama, e la declamazione piglia quasi le risonanze della musica. Si alza stizzito, e passa la notte a leggere e rileggere tre e quattro volte il libretto. Quando la mattina dopo torna al teatro per restituirlo al Merelli, lo sapeva tutto a memoria.

" Bello, eh? " gli domanda con un fare distratto l'impresario.

" Bellissimo addirittura."

" Te lo dicevo io! Sai un po' che cosa devi fare? "

" Sentiamo."

" Devi metterlo in musica."

Verdi dà un balzo indietro.

" Ma sei matto! o non lo sai che non voglio più scrivere opere? "

" Devi metterlo in musica, e non seccarmi. E lévati di torno perchè ho da fare."

E ripreso il manoscritto che il Verdi aveva posato sul tavolino, glielo infilò con mal garbo sotto il braccio, spinse per le spalle il maestro fino alla porta, e brontolando e facendo le viste di adirarsi lo cacciò fuori, dicendogli che non ardisse tornare da lui senza annunziargli che aveva incominciato a scrivere.

E data un'usciata sul naso al maestro, si barricò nello scrittoio chiudendo a chiave la porta.

Il Merelli ebbe ragione nell'improvvisare quella scena da commedia, perchè il libretto di Temistocle Solera af-

fidato a Giuseppe Verdi aveva per titolo *Nabucco*, e il *Nabucco* è la prima gloriosa pagina, la prima splendente gemma in cui sfavilla un riflesso del genio del Verdi.

La musica fu scritta rapidamente, ma a sbalzi. Fra il torrente di melodie che ingombravano la fantasia del maestro, egli ebbe a lottare per la scelta di quelle che a lui paressero le migliori, ed è cotesto, veramente, l'imbarazzo della ricchezza. Innamorato del biblico soggetto, l'autore vi s'immerse con tutte le facoltà del suo spirito creatore, e tornò più volte a rifare quello che aveva fatto. Ne seppe pur troppo qualche cosa il povero Solera, che il maestro tormentava ogni giorno perchè togliesse o aggiungesse qualcosa, perchè cambiasse il metro a una strofa, perchè stringesse in un'aria di quattro versi un recitativo che andava un po' per le lunghe. Un giorno, fra gli altri, che il Solera gli capitò in casa:

"Giusto te!" gli disse subito il Verdi: "bisogna levare al terz'atto questo duo d'amore fra Ismaele e Fenena: mi raffredda l'azione."

"È facilissimo: gli devi dare di frego."

"Ma capisci benissimo che bisogna sostituirvi qualcosa: un'aria di Zaccaria, per esempio."

"Vedremo poi, con più agio: l'idea non mi par cattiva."

“Ma ne ho bisogno subito.”

“Subito fa gli stivali il calzolaio. Vattene al diavolo. Subito ho da fare.”

E il buon Solera accennava a sgattaiolarsela, per cansare il pericolo da cui si sentiva minacciato: ma il Verdi lesto come un gatto corse all' uscio di camera, dette un giro di chiave, e mise la chiave in tasca.

“Non esci di qui, se non mi consegni le strofe di Zaccaria.”

Il Solera fece l' atto di avventarsi contro l' amico, e confessò il Verdi di aver passato un cattivo momento, perchè il poeta era una specie di Ercole, e pareva fermo nell' intenzione di consegnare al maestro tutt' altro che i versi richiestigli: ma la bontà nativa dell' animo fu più forte dello sdegno e della poca voglia di lavorare, onde calmatosi a un tratto si avviò alla scrivanía; un po' ridendo, un po' brontolando, dopo un quarto d' ora consegnava bell' e fatti i versi. La musica che vi adattò il Verdi è una delle più ispirate ed efficaci pagine dell' opera.

***

Un attraente capitolo ci sarebbe da fare, per chi scrivesse la storia del melodramma nel nostro secolo, a proposito dei litigi continui fra il Verdi e il Solera. Col progredire della musica nel primo terzo del secolo,

la poesia era scesa a precipizio molto in giù : e ad eccezione di Felice Romani, e di qualche libretto del Solera e del Cammarano, tutto il resto non usciva che di rado dalla mediocrità e dal tradimento poetico. Temistocle Solera non fu un' aquila, ma ebbe squisito il sentimento del gusto : musicista e poeta al medesimo tempo, comprese il necessario legame fra le due arti. Ebbe a lottare con le vicissitudini d' una vita avventurosa, e con un carattere irrequieto che non gli faceva trovar mai un basto che gli entrasse ; sicchè nei momenti frequentissimi d' impazienza mandava al diavolo il Verdi, e le sue tiranniche esigenze, rompeva ogni rapporto con lui, poi con la stessa facilità si rappattumavano.

Conobbi il Solera negli ultimi anni della sua vita a Firenze, e ricordo d' avergli sentito raccontare quest' altro aneddoto.

Autore del libretto *I Lombardi alla prima Crociata*, egli non poteva ripensare senza fremere alle incessanti persecuzioni dell' implacabile Verdi, che l' obbligava a rifar scene intiere, a posporre, ad allungare, a scorciare.

« Quel maledetto Oronte (mi diceva il Solera) e quella sgualdrina di Giselda mi davano talmente ai nervi, che in certi giorni io bestemmiavo con più convinzione dei Turchi della mia opera. Una bella mattina, quando credevo che la seccatura dei cambiamenti fosse finita, vado a casa del Verdi per sapere a che punto s' era, e lo

trovo con le mani nei capelli perchè non gli piaceva più il duetto della prima donna e del tenore: capite bene, non gli piaceva come l'avevo fatto io, e gridava che su quei versi non era possibile adattare nessuna musica. Sfacciato! erano fra i versi miei di quel tempo i migliori, e al confronto avrebbero potuto stare con quelli di Tommaso Grossi.

» Capii l'antifona (continuava il Solera imperturbabile, senza pensare alla vanità del paragone) e per farmi onore col sol di luglio, mi offersi spontaneamente a quelle modificazioni, che di lì a qualche minuto il tiranno mi avrebbe imposte di suo.

» " Bravo! bravissimo! " scappò a dire il maestro tutto raggiante. " Vedi un po'; qui mi ci vuole una frase calda, una frase d'amore, con qualche cosa che ricordi l'Oriente, la Palestina, che so io.... Cerca tu: mettiti a pensare e a scrivere: io do una scappata al teatro e torno. "

» E preso il cappello uscì, dando una mandata con la chiave. Quell'idea di chiudermi in camera era una sua fissazione.

» Mi gingillai un pezzo, buttai giù una mezza strofa, poi un'altra mezza, e seccandomi molto, anche perchè ero prigioniero in camera, volli distrarmi, e aprii un armadio coll'idea di fare uno scherzo all'amico. Una mezza dozzina di bottiglie erano lì schierate, e pareva

m' invitassero ad assaggiarle. Ne presì una e la stappai: rimessomi al lavoro, ogni verso che scrivevo lo salutavo, dandogli il benvenuto con una buona sorsata.... Quando il Verdi tornò, pare che i miei occhi scintillassero stranamente, perchè egli mi disse con espressione di grande letizia:

» " Hai scolpita nel viso l' ispirazione: scommetto che hai trovato una cosa bella. "

» Il pover' uomo non si accorgeva che un'altra cosa avevo scolpita negli occhi.

» Ma quando ebbe preso in mano il foglio scarabocchiato, dove erano più cancellature che versi, mi afferrò per un braccio gridando:

» " Miserabile! scellerato! perchè ti sei fermato qui? " E declamava concitatissimo i due ultimi versi leggibili, che dicevano e dicono anch' oggi così:

Sarà talamo l' arena
Del deserto interminato.

» " Interminato.... arena.... aspetta un po'...." e gesticolando come un attore da teatro diurno, improvvisò lì per lì quelli altri due versi che chiudono la strofa, e che sono rimasti tali e quali nel libretto:

Sarà l' urlo della jena
La canzone dell' amor.

» Ero un po' brillo (proseguiva a dire il Solera), ma quello slancio poetico mi colpì per la bellezza un po' ar-

dita dell' immagine, onde mi attaccai, piangendo di tenerezza, al collo dell' amico. Allora soltanto si accorse il Verdi del leggiero disordine della mia fisonomia, e della bottiglia quasi vuota che teneva compagnia al calamaio sulla tavola da scrivere. »

Temistocle Solera fu raccontatore piacevolissimo: e delle sue avventure in Spagna, dove seppe entrare in grazia alla regina Isabella, e delle sue gesta in Egitto come riformatore del servizio di polizia del vice-reame, si potrebbe scriverne un libro. Mi diceva che, non so più per qual servigio reso alla corte di Spagna, ebbe una certa volta in regalo dalla regina una splendida sottoveste, e invece di bottoni c' erano brillanti. Tornato in Italia, alla prima difficoltà finanziaria capitatagli staccò dalla sottoveste un bottone, e solleticato dal buon successo, di lì a pochi mesi non c' era rimasto più che gli occhielli. L' êra dei diamanti non tornò più per il gioioso compagno della fortunata giovinezza del Verdi, ed egli morì povero, quasi ignorato, con poco tributo di pietose parole dai cronisti dei giornali teatrali.

Anche quest' altra avventura merita d' essere conosciuta.

Una certa volta il Solera si trovava, per ragioni imperiose di economia, in una modesta cittadina prossima a Milano, d' inverno, dove si rappresentava da varie sere, con discreto successo, l' opera verdiana *I Due*

Foscari. La mattina dell' ultimo giorno di carnevale il baritono manda a dire all' Impresa che è stato colto da febbre, che è minacciato da un' angina alla gola, che non ha più voce, che non può cantare, che si sospenda lo spettacolo. " Corpo di ...!, sangue di ...! " grida l' impresario strappandosi per disperazione i capelli: " e come faccio a rimandar lo spettacolo, proprio oggi ultimo giorno di carnevale? "

Per combinazione era presente alla scena il Solera: mosso a compassione dell' amico ebbe la felice idea di fare olocausto di sè. E disse:

" Se si tratta di non mandare a male lo spettacolo.... anch' io so cantare, ho una discreta voce di baritono, la parte del Doge la so a memoria.... "

Non potè finire, chè l' impresario, rinato da morte a vita, gli saltò al collo e pianse di tenerezza.

Fu ordinata in fretta e in furia una prova; e la sera, col teatro gremito, l' improvvisato artista, conosciuto da mezza città, ebbe un successo entusiastico.

Dopo la celebre aria « questa è dunque l' iniqua mercede, » dovuta ripetere, il Solera rientra tutto sudato in camerino, e la prima persona che si affaccia sulla porta è un creditore. Egli ha presa viva parte agli applausi, si congratula, fa dei complimenti, poi dice che ha bisogno di que' pochi che avanza, e anzi insinua con bella maniera che ha aspettato anche troppo.

" Ma è troppo giusta ! " replica imperturbabile il Solera. " Aspettatemi qui : vado dall' impresario a farmi dare quel che mi spetta, e vi pago subito."

Chiude nel camerino il creditore, e così vestito com'è, da Doge della Serenissima, sgattaiola per una porticina in istrada, entra nella carrozza chiusa che doveva ricondurre a casa la prima donna, e promette una lauta (non iniqua) mercede al vetturino, se gli basta l'animo di condurlo difilato a Milano.

Lieto della burla, il Solera sorride e si addormenta, mentre l'assonnato cavallo trotta di lento passo verso la capitale lombarba. E ora viene il buono.

Allo spuntare dell' alba del primo giorno di quaresima il Solera si scuote, si sveglia, abbassa il cristallo, sporge fuori il capo che portava ancora il corno ducale, e vede che la carrozza attraversava la piazzetta di un paesello vicino a Milano, piena di contadini che aspettavano l'ora della prima messa. Tutti guardavano meravigliati quella gran barba bianca del doge Foscari, quel candido ermellino della toga, quell' aspetto venerando : immaginano sia qualche gran prelato forestiero arrivato in città, e si levano rispettosamente il cappello : alcuni anche s' inginocchiano.

Da prima il Solera, ancora mezzo rintontito, non comprende : poi intuisce, indovina, si rende conto di tutto, e atteggiata la fisonomia a benevola compunzione,

coll' indice e col medio della mano destra trincia benedizioni sulla folla.

La rappresentazione del *Nabucco* fu preceduta da battibecchi infiniti tra il maestro e l'impresario. L'alto e legittimo concetto dell' opera propria indusse il Verdi a tener duro su certe condizioni, ch' egli reputava indispensabili : fra le altre questa, che l'opera non si dovesse dare a carnevale finito. L'impresario, invece, con molte grida d'angoscia e con lamenti dolorosissimi, diceva essere la pretesa del Verdi impossibile, perchè precedenti impegni costringevano a mettere in scena altre quattro opere nuove, e col *Nabucco* sarebbero state cinque. Ma il maestro ostinato non gridava meno dell'altro : ci furono scambi di lettere vivacissime, rottura dei rapporti diplomatici ; finalmente vinse il maestro. In sullo scorcio del febbraio 1842 incominciarono le prove, e il 9 marzo ebbe luogo alla Scala la prima rappresentazione.

Già durante le prove era corsa voce di qualche cosa d'insolito, di un vero e grande avvenimento artistico, di un' opera che si discostava, e a quale distanza! dalle due precedenti del Verdi. La frase oggi di moda, trattarsi di una festa dell' arte, non era ancora stata inventata, ma vivi commenti si facevano nei crocchi degli intelligenti : e i pochi fortunati, a cui fosse toccato in sorte di sentir di straforo una mezza prova, erano

assaliti di domande nei caffè, nelle riunioni dei casini, nelle conversazioni serali delle case patrizie. Milano, come tutto il resto d' Italia, nè si occupava di politica, nè cospirava: ma era in lei, più che in tutte le altre città, gagliardissimo il sentimento della nazionalità dell'arte, quasi fosse questa l'unico baluardo che rimaneva ancora in piedi a difesa d'ogni altra nazionalità.

Fu veduto anche questo fatto ben singolare: che nel tempo delle prove i macchinisti e gli attrezzisti del teatro sospendevano ogni lavoro, per assistere in silenzio a quella musica che si snodava magnificamente in orchestra e sulla scena; onde senza un riguardo al mondo coronavano d'applausi clamorosi la fine d'ogni pezzo. L'impresario Merelli, nel buio sfondo d'un palco di prim'ordine, si stropicciava le mani; la Strepponi e il Ronconi festeggiavano e abbracciavano commossi il maestro, il quale, quasi sempre zitto e accigliato, non faceva vedere che un debole sorriso ogni tanto attraverso la fosca e arruffata fisonomia, come un obliquo raggio di sole che squarci a un tratto una burrascosa nuvolaglia di marzo.

Il successo dell' opera superò le aspettative dei più temerari. Nella splendida sala del più bel teatro italiano si vide cosa che molto di rado accadeva, cioè tutta quella folla di pubblico in piedi con le braccia in aria, con le mani febbrilmente agitate dalla smania, dal bisogno prepotente di applaudire.

Per un vecchio uso che di lì a pochi anni scomparve, il maestro autore dell' opera doveva assistere, seduto in orchestra, a quel supplizio di tre e quattro ore, come i condannati a morte a cui si leggesse in pubblica piazza la sentenza del tribunale. E il Verdi, non ostante che convinto in segreto d'avere scritta un' opera duratura, stava lì come sopra un'ardente graticola: ma non dava segno della profonda commozione che lo agitava; soltanto le sopracciglia, di già assai folte, gli si riunivano per il grande sforzo che egli faceva per dominarsi. Ci fu perfino un momento in cui egli si figurò che tutto quel pubblico lo canzonasse, tanto era l' infernale frastuono degli applausi che rimbombavano da ogni parte. Ma dalla scena gli artisti, che riapparivano alla ribalta per salutare, sorridevano e accennavano al maestro; e i suonatori picchiando col dosso degli archi sulle pagine della musica e sui leggii, si alzavano in piedi, seppellivano quasi in quel vortice di grida, di battimani, di entusiastici clamori il fortunato maestro. Dubitare non si poteva più: il *Nabucco* sarebbe stato il più grande successo della stagione.

Non mancarono le resistenze, le reazioni, i freddi ragionamenti del giorno dopo. I gelosi custodi del gran tempio jeratico, i quali non ammettevano che nessun altro potesse pontificare all' infuori del Rossini, del Bellini, del Donizetti, dissero che c' erano nella nuova

opera pagine ben fatte, che lo strumentale era molto curato, che alcuni cori dimostravano nel giovane maestro una tal quale attitudine ai pezzi d'insieme: ma che da questo al credere che l'autore avesse scritto un capolavoro, ci correvano le cento miglia. Non ostante, anche la critica si unì agli applausi del pubblico, ma vi sì unì guardinga e con opportune riserve, contentandosi di attribuire *quelle lodi* (cito l'articolo della *Gazzetta di Milano*, anche perchè si veda di che povera forma s'infiorasse allora lo stile teatrale) *che possono e debbonsi prodigalizzare ad un giovine maestro, il quale, nella scarsità in cui siamo di compositori, dà ora un ragguardevole saggio di sè, e può, coll' incoraggiamento, progredire nel meglio:* parole che, rilette oggi, paiono tolte di peso al frasario del maestro Pastizza, e sono senza dubbio la più alta espressione del comico nella critica.

***

Il *Nabucco* fu, per dirla in poche parole, la prima e davvero grande manifestazione dell'ingegno del Verdi: non fu soltanto una speranza, ma una promessa splendidamente avverata. Influì dicerto, nella composizione dello stile dell'Opera, lo studio indefesso del Verdi sul rinnovato *Mosè* del Rossini, su quel *Mosè* che l'autore del *Guglielmo Tell* aveva rifuso per il teatro dell'*Opéra*

di Parigi, abbandonando le vecchie forme, e dando al suo lavoro un'ampiezza di linee veramente magistrale. La somiglianza dei due soggetti contribuì a rimettere nella memoria del Verdi i maestosi passaggi del biblico spartito rossiniano: e forse i meticolosi diranno che in più d'un punto se n'è ricordato anche troppo. Ma ciò non ostante spira attraverso le pagine del *Nabucco* un'aura sana di originalità, una grande robustezza di stile, una castigata austerità di forme: e come non parve piccolo argomento di audacia, in un giovane, mettere in un luogo secondario quel sentimento che la musica esprime con maggiore felicità, l'amore; così l'esserne uscito vittorioso fu argomento di lode anche più grande.

Il « giovane Verdi, » come allora lo chiamavano, avea conquistato d'un tratto un posto d'onore, e, raro esempio nella storia dell'ingegno umano, non solo non ne discese più mai, ma di scalino in scalino, e d'anno in anno, salì alla rinomanza, alla fama, alla gloria. Egli rimaneva quasi solo a rappresentare l'arte, la grande arte italica che l'immortale profugo, l'allegro scettico del secolo decimonono, Gioacchino Rossini, avea trasportata in Francia col suo *Guglielmo*, e che il Meyerbeer contraffaceva mescolando insieme le due tradizioni, l'italiana e la tedesca. E appunto al Verdi giovò quella sua schiettezza di forme nazionali nella musica,

quell' aborrimento d'ogni astruseria; perfino quella preferenza data qualche volta al volgare e al negletto.

Egli ebbe intenso dalla natura, e poi lo ha squisitamente affinato coll' arte, l' istinto dell' effetto teatrale: ne ha usato sempre, ne ha abusato spesso, destando un vespaio di critiche, ma avendo sempre dalla sua i suffragi del pubblico. Obbedì, in tutte le opere della sua prima maniera, alla foga potente dell' ispirazione, e fu di un' abbondanza melodica che parve perfino prodigalità e scioperataggine: peccò spesso per dato e fatto della sua stessa virtù, peccò di trascuratezza, trasandò la ripulitura e la levigatezza dello stile, come una bella donna che osi, appunto perchè bella, presentarsi ai suoi ammiratori un po' scarruffata, sicura di poterlo fare senza pericolo.

Per la necessità stessa dell' incessante produzione, mirabilmente feconda in quei primi anni, non potè più il Verdi attendere, almeno per allora, al tranquillo studio dei classici, e cercar di dare, penetrando anche più addentro nei capolavori antichi, quella lucentezza forbita alle proprie opere, che avrebbe potuto salvarle più lungamente dall' oblio.

Pareva vi fosse in lui un pozzo inesauribile di motivi, un pozzo alimentato da intime sorgenti: ma come l' acqua vi rimaneva pure per qualche tempo stagnante, perchè dal di fuori non vi penetrava la vivificatrice aria

della scienza rimasta nell'autore assai stazionaria, così ogni tanto quel che la secchia tirava su era un po' torbido e limaccioso: e sapeva di salmastro. Io non so quale opinione avesse negli ultimi anni il Verdi su alcune fra le sue prime opere; ma l'autore del *Don Carlos*, dell'*Aida* e del *Rigoletto* non può andare in estasi alle piagnucolose tiritere dei *Due Foscari*, o al misticismo malato di raffreddore della *Giovanna d'Arco;* come giurerei che non gli è mai capitato di canticchiare, nei rari momenti di buon umore, quell'orribile cosa che è la famosa cabaletta dell'*Attila:* « Finchè d'Ezio rimane la spada. »

Ma s'era ancora lontani, in Italia, dalle moderne esagerazioni, che falsano il concetto giusto e appropriato di quel che chiamasi dramma musicale. Si scriveva musica, per scriver musica; e con le note non s'intendeva di risolvere nè un problema d'algebra, nè un teorema di meccanica celeste: si voleva bensì destare la commozione, il grande e il solo sentimento che chiama la folla in teatro. Dotato di mirabile facilità, piena l'anima di entusiasmi e ricco il cervello di motivi, Giuseppe Verdi si buttò a mare con quelle poche provviste di biscotto che erano gli studi giovanili, e fu fino ad un certo punto l'iniziatore ed il creatore d'una scuola, che io chiamerei volentieri del romanticismo musicale italiano. Questa, e non altra, è la così detta

prima maniera del Verdi, che durò dal '42 al '49: un settennato di trionfi e d'applausi, dei quali per altro va ora dissipandosi anche l'eco, e non rimane che la ricordanza. Servì, allora, per la difficile conquista dell'universale suffragio; vale oggi come elemento di studio, per provare, con i confronti, che il Verdi non si è lasciato rimorchiare, ma ha in più punti additato agli altri il cammino del vero progresso dell'arte. Le ultime sue opere, *Forza del Destino*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, sono documenti che luminosamente lo attestano.

Io non scrivo una Vita; non ho l'obbligo per conseguenza di seguitare passo passo le clamorose e successive affermazioni della fama e della gloria del Verdi. Ma sarà utile fermarsi via via in quelle stazioni del suo cammino, che meglio ci rivelino per quali procedimenti egli sia arrivato alla suprema perfettibilità, alla suprema bellezza.



Il caso, o la fortuna, gli dettero anch'essi una mano, e più d'una volta. Erano quieti i tempi, come s'è visto, ma era una quiete di aspettativa gioconda nelle popolazioni, e l'Italia entrava insensibilmente in quel corto periodo di facili entusiasmi, da cui il filosofo e l'uomo

politico argomentano che qualche cosa di nuovo si sta maturando. Non s'era ancora, propriamente, a quel che si chiama l'esordio d'una rivoluzione: ma con più attenti occhi già si cominciava a guardar l'avvenire, e fra pelle e pelle si sentiva come il prurito ed il solletico delle novità. Le polizie dei diversi Stati non dormivano più che con un occhio solo, e non avendo da sventare cospirazioni settarie, vigilavano attente alle troppo libere manifestazioni della letteratura e dell'arte. E così avvenne che l'autorità, volendo immischiarsi un tantino e ragionare a modo suo sulla quarta opera del Verdi, che fu *I Lombardi alla prima Crociata*, stuzzicò anzi tempo la curiosità del pubblico, e preparò, naturalmente, un successo più clamoroso.

Primo a svegliarsi fu l'Arcivescovo di Milano, un austriaco di zucca un po' dura. Egli scrisse di buon inchiostro al direttore della polizia, affinchè impedisse lo scandalo ed il sacrilegio di veder sulla scena processioni e chiese cattoliche, rinnegati e cristiani, battesimi e monache, con per giunta la Valle di Giosafatte e il sepolcro di Cristo. La polizia non intese a sordo : e fece sapere a quei signori del teatro della Scala, che la nuova opera non si sarebbe potuta rappresentare senza molte e importanti modificazioni.

Poco mancò che all'impresario Merelli non venisse un colpo d'apoplessia. Tutto era in ordine : erano pronti

gli artisti e un pezzo avanti le prove, ammanniti i vestiari e l' allestimento scenico, dipinta perfino quella famosa Valle di Giosafatte che infastidiva tanto monsignor Arcivescovo. Che fare? La chiamata alla polizia era triplice: per l' impresario Merelli, per il librettista Solera, e per il maestro Verdi. Il Merelli, che conosceva l' umor della bestia, tentò di prendere con le buone il maestro per indurlo a quella singolar visita dal direttore di polizia; ma l' irascibile Verdi con tonante voce gli disse di non seccarlo, che se aveva gusto lui di trattar con gli sbirri andasse pure, ma che la sua opera si rappresenterebbe così com' era scritta, o non si rappresenterebbe affatto.

Vista la marina torba, il Merelli preso a braccetto il Solera andò insieme con lui alla polizia, per vedere di conciliare, se era possibile, l' orso governo e l' orso maestro. Il pericolo rese eloquente l' impresario: dimostrò che, con l' ostinazione del Verdi a non voler cambiare un' jota, sarebbe stato impossibile evitare una rovina e un disastro a lui impresario, già in disborso di rilevante somma per l' allestimento dell' opera, se la polizia non fosse venuta a più miti consigli. Che del resto tanto il libretto quanto la musica non miravano ad altro che ad esaltare il Cristianesimo, ed era tale una musica, quella dei *Lombardi*, che tutto il mondo, non che l' Italia, avrebbe voluto sentirla. Impedirne

la rappresentazione, era un troncare le ali a un genio nascente.

La cronaca del tempo ha conservata la nobile risposta del direttore di polizia. « Non sarà mai detto (egli rispose), che di mio arbitrio io abbia distrutta l' opera d' un artista che promette tanto di sè. Rappresentate *I Lombardi:* assumo io la responsabilità della cosa. »

E per accendere una candela al diavolo e una a san Michele, per calmare cioè gli sdegni arcivescovili, e non far torto a un' opera d' arte, propose alcune lievissime modificazioni di parole che in nulla alteravano la musica, modificazioni che fecero ridere il Verdi, lui che non rideva mai, ma che fortunatamente accettò.

Si riseppe la cosa; e la curiosità crebbe a mille doppi nel pubblico. Fu veduta nel giorno della rappresentazione (11 febbraio 1843, vale a dire undici mesi soltanto dopo il *Nabucco*) questa cosa ben singolare: che alle tre pomeridiane la folla assiepava di già le porte della Scala, e penetrava rumoreggiando in platea quattr' ore buone prima che si accendesse la lumiera, portando con sè abbondanti provviste per ingannare il tempo cenando. E molto prima dell' ora indicata nel manifesto i palchi e le poltrone distinte accoglievano tutto quel che Milano aveva nelle aristocrazie dell' ingegno, della nobiltà, della ricchezza. Giuseppe Verdi in apparenza tranquillo, ma più accigliato e più silenzioso

del solito, dava con cenni più che con le parole le disposizioni ultime, e prima di scendere al suo posto d'obbligo in orchestra si affacciò al camerino di Giselda, che era la Frezzolini, e le domandò un po' bruscamente:

"Come vi sentite stasera?"

"Benissimo."

"Coraggio, dunque."

"Ne ho tanto! Una delle due, maestro: o io morirò sulla scena, o la vostra opera avrà un grande successo."

La Frezzolini non morì, e i *Lombardi* suscitarono un tale entusiasmo, da poterne difficilmente immaginare uno più grande.

Qualcheduno scrisse allora che alla scelta dei *Lombardi* fosse indotto il Verdi da un certo risveglio dello spirito religioso in Italia, da un tal quale sentimentalismo cattolico che derivava, in diretta linea, dalle romanticherie della letteratura. Si credette perfino che ispiratrice alla lontana di quella musica fosse la nuova filosofia rappresentata allora da Vincenzo Gioberti.

Io sarei piuttosto inclinato a credere che il Verdi non conoscesse neppur di vista le teorie filosofiche del celebre abate, e che poco a lui premesse sapere di quali idee andava nutrendosi allora lo spirito filosofico degl' Italiani. Ingegno limpido, fantasia impetuosa, cuore nato per esprimere le più violente e drammatiche pas-

sioni, il Verdi s' innamorò del soggetto delle Crociate, perchè ricco di alta e nobile poesia, e perchè gli parve di scorgervi un felice contrapposto con l' altro tema trattato nel suo *Nabucco*.

Religiose l' una e l' altra, le due opere hanno questa essenziale differenza: che nel *Nabucco* il concetto jeratico ha una maggiore solennità di forme, e un più austero misticismo, amplificato, per così dire, dalla distanza; nei *Lombardi* invece, quantunque vi si mantenga scrupolosamente il colorito sacro, è più vivace e gagliarda la nota umana, più prorompente l' affetto, più calda la tenerezza. La fantasia ed il cuore ugualmente v' imperano, e la schiettezza del canto ha un più soave abbandono, ha slanci di passione d' una spontaneità, che forse il Verdi non trovò più se non in alcune opere della seconda maniera. Basterebbe ricordare il celebre terzetto del battesimo, per esser convinti che pochi maestri, prima di lui, avevano raggiunto, in una bella ed efficace situazione drammatica, un più irresistibile effetto: dovuto principalmente a quel successivo svolgimento del canto affidato a tre voci, che procedendo di otto battute in otto battute, incalzando poi in quattro battute più rapide, s' inquadra per dir così in un potente discorso melodico di sei periodi, che si chiude in maniera addirittura fulminea.

Qui il concetto religioso non ci ha che veder nulla,

e la conversione del musulmano Oronte non sarebbe veramente nè caldo nè freddo: ma v' è così forte la nota dell' amore sventurato, ed è così efficacemente espressa la disperazione della donna, la quale vede morirsi fra le braccia l'uomo da lei prescelto, che la commozione vince il ragionamento, e il mondo stupito ripete anch' oggi esser quella una delle più belle e fulgide pagine della musica contemporanea.

Hanno anche attribuito al Verdi un concetto politico: e in quei Lombardi che sospirano al natío tetto lontano, e ricordano con sublime lamento i ruscelli ed i prati della dilettissima patria, è parso vedere un quarantotto anticipato, quasi un simulacro di movimento nazionale.

Sono questi gl' innocenti anacronismi della leggenda, ma non perciò inutili: tanto è vero che di lì a qualche anno la fortunata opera del Verdi diventò segnacolo di riscossa, i suoi canti ispirati furono inni del popolo, e Gerusalemme diventò Milano con le sue cinque giornate. La musica è così fatta, che mirabilmente si piega ad esprimere il concetto dominante negli spiriti; e se un caldo soffio di poesia la ravvivi, ella diventa preghiera ed imprecazione, espressione d' infinito rammarico e di giubbilante letizia, speranza, augurio, vaticinio. I poeti d' Italia cantavano in alate strofe la rivoluzione trionfante; ma non bastava il ritmo poetico, ci voleva

una risonanza più armoniosa e più vasta; e il popolo fremente e commosso ripeteva sulle pubbliche piazze il « Va' pensiero sull'ali dorate, » del *Nabucco*, e l'« O signore dal tetto natío, » dei *Lombardi*,

Che tanti petti ha scossi e inebriati

come ebbe a scrivere il Giusti. Ma il Verdi, che nulla vedeva all' infuori dell' opera d' arte, era il primo a meravigliarsi di questa popolarità patriottica: lasciava correre non ostante, lieto d' aver contribuito, senza pensarci, a dar colore determinato, con due o tre dei suoi canti, alle aspirazioni di tutta una gente, che sorgeva per combattere e per scacciar dall' Italia lo straniero.

Capitolo V.

Infelice successo della Giovanna d'Arco. *Anticipata rivincita con l'* Ernani. *Personaggi, maestro, pubblico, tutti con la febbre. I* Due Foscari. *Attila* flagellum Dei *sconfitto da Ezio.*

Il genio ha certe sue volate impazienti, certe astrazioni da tutto quel che si riferisce al mondo esteriore; sì che gli avvenimenti più clamorosi passano tante volte quasi inavvertiti e non curati da lui. Wolfango Gœthe, nell' imperversare della rivoluzione che commosse in sullo scorcio del secolo decimottavo tutta l' Europa, nella tranquilla residenza di Weimar scriveva e limava quella seconda parte del *Fausto*, in cui tra le nebbie del trascendentalismo germanico brilla la serena limpidezza marmorea della poesia greca. E il Verdi, fuggendo volentieri dalla rumorosa città, dettava nella solitudine bussetana le più ispirate pagine della sua giovinezza felice.

Tornò dunque di lì a due anni a tentare per la terza volta un soggetto semi-sacro con la *Giovanna d'Arco*, ma errano quelli che attribuiscono la scelta del tema ai tempi. I tempi poco o punto si occupavano di religione: e le aspirazioni politiche verso l' indipendenza della pa-

tria rimanevano ancora piuttosto circoscritte nella falange degli scrittori, anzichè esser diffuse nel popolo. Tant' è vero che la nuova opera del Verdi fu salutata con tepidi applausi, e giudicata di gran lunga inferiore alle precedenti. E, cosa singolare, non si rialzò neppure in quei successivi anni di facile contentatura, in cui tutto era pretesto a dimostrazioni patriottiche. La nota del patriottismo è dominante nella vita avventurosa e fantastica della mirabile fanciulla, eroina dell' indipendenza francese; ma nè il librettista Solera seppe trarre dal dramma dello Schiller quel che c'era di buono, nè il Verdi ebbe taluno di quelli scatti che lasciano l' impronta dell' unghia leonina, come ne aveva avuti il Rossini nella sinfonia e nella scena della congiura del *Guglielmo Tell.*

L' autore della *Giovanna* vagheggia un ideale che ad ogni momento gli sfugge: va a tastoni cercando l'espressione musicale d'un amore bizzarramente mistico, e non la trova: compone scene ed atti in cui guizzano facili le melodie, ma le melodie sono fuggenti, mancano di quei determinati contorni che più facilmente s' imprimono nella memoria. Il soggetto non ha penetrato nell' anima del musicista, in quell' anima squisitamente umana, che attribuisce alla passione il suo vero linguaggio, e che ha saputo creare personaggi musicalmente veri e reali per modo che più non morranno, finchè

almeno tutte le leggi regolatrici dell' arte non sieno rovesciate. I personaggi invece della *Giovanna* sono morti da un pezzo, anche per quella eccellente ragione che non furono mai troppo vivi; e se l'opera ha pregi innegabili per una maggiore accuratezza dello strumentale, il potente anelito e il divino soffio dell' ispirazione le mancano.

È notevole una cosa: la *Giovanna d'Arco* fu la quinta opera fatta rappresentare alla Scala, e fu anche l'ultima, per allora. I più celebrati capolavori del maestro, anche l'*Ernani* venuto in luce un anno prima alla Fenice di Venezia, anche le opere dell' ultimo e fortunatissimo periodo, non comparvero la prima volta nel massimo teatro melodrammatico d' Italia. Di questa esclusione credo nessuno abbia avuta colpa: ma il danno fu tutto di quel teatro, che ottenne sempre di seconda mano le opere scritte dopo. Poi il Verdi tornò con l'*Otello* e col *Falstaff* ai cari luoghi della sua giovinezza, e a quarantanove anni di distanza rigustò nel teatro dei suoi primi trionfi la terribile e affascinante emozione delle prime rappresentazioni.

Il breve periodo di due anni, fra i *Lombardi* e *Giovanna d'Arco*, è riempito dall'*Ernani* e dai *Due Foscari*.

Il dramma audace di Victor Hugo, segnacolo di riscossa per tutta una scuola letteraria, diventa il vangelo audace di tutti i verdiani. Se Parigi e la Francia

portano sugli scudi il poeta di Doña Sol, Venezia e l'Italia acclamano il cantore di Elvira, come il rappresentante della musica dei nuovi tempi. Pare quasi interrotta la tradizione; per poco non si dice che il maestro, spezzate le catene del convenzionalismo, si slancia a scoprire i nuovi orizzonti dell' arte, che egli illumina col sole del proprio genio. Ernani « il bandito » è la protesta magnanima contro le tirannie, è l'odio della violenza alimentato dalla violenza, è il grido del popolo che si ribella alla signoria dei grandi e dei sovrani. Poco importa che nei sotterranei d'Aquisgrana il masnadiero Ernani chieda la scure anche per sè, squadernando sul viso di Carlo V i propri titoli di nobiltà: quell' essersi armato per correre alla ventura sulle montagne dell' Aragona e accender la fiaccola della guerra civile, lo rende simpatico e popolare alle turbe. Ha un bel dire coi poveri versi del Piave:

Io son conte, duca sono
Di Segorbia e di Cardona,
Don Giovanni d' Aragona
Riconosca ognuno in me:

questo può servire a giustificazione dell' amor suo per la nobil donna che il vecchio Silva gli contende, e che il Re gli vuol rapire, ma non gli toglie l'aureola di perseguitato infelice.

Se c' è musica al mondo che deve essere stata scritta

rapidamente, è questa senz' altro. Non mancano qua e là le raffinate eleganze accusatrici d' un' elaborazione sapiente, ma le diresti piuttosto riposi della fantasia, quasi freni impostisi per rallentare la corsa, anzichè bisogno di obbedire al gusto del pubblico o alle esigenze dell' arte.

Come suonano rimbombanti ed armoniosissimi i versi dell' Hugo, così l' alata schiera delle melodie scioglie rumorosa le ali sul dramma, e tutto lo penetra e lo investe. C' è in quella musica qualche cosa di trepido, di convulso, di rapido, d' irrompente : le passioni, più che accennate e gradatamente svolte, si annunziano veementi senza transizione di sorta alcuna. Nessuno è tranquillo o ragionevole : tre uomini amano la stessa donna, e pazzamente se la contrastano ; non raccontano il proprio amore, ma lo gridano ; non hanno solamente sospetto l' uno dell' altro, ma si insultano ; e tutti corrono alle armi, tutti coll' acciaro snudato vogliono vendetta, e tutti vivono di rancori e di odii, in una cosa sola concordi : nella insensata bramosia di potersi sterminare a vicenda.

L'ardentissima anima del Verdi non aveva avuto ancora vibrazioni musicali così gagliarde, non s' era mai slanciata a colorire con tanta esagerata potenza un immenso quadro drammatico. E la musica dell' *Ernani* ha questo innegabile pregio, che corrisponde con scrupo-

losa esattezza a quello che le parole vogliono dire. Ma l'autore non ha durato, scrivendola, alcuno sforzo; egli obbedisce alla voce della fantasia che prorompe ed invade ed allaga, perchè la fantasia piglia l' ispirazione dal cuore, e il cuore palpitante racconta in sublime metro una pagina della sua storia eterna.

Credo sieno pochi gli esempi di opere che, come l'*Ernani*, mantengano sempre viva, musicalmente, l' attenzione dalla prima all' ultima scena; perchè il dramma e la musica si fondono qui meravigliosamente in un tutto organico: si direbbe che, anche volendo, non potrebbero più distaccarsi. Molte cose dell'*Ernani* appaiono oggi macchiate del peccato originario di un' impetuosa volgarità, ma forse negli anni ultimi anche il Verdi ha invidiato a sè stesso lo stupendo finale o *settimino* del terzo atto, sublime raggio di luce immortale, e certi slanci di foga giovanile, che si annunziano in mirabili gruppi di frasi ascendenti. Di queste frasi, molto adoperate dal maestro, troviamo numerosissimi esempi fino alle ultime sue opere; ma d' una tal quale luminosità, che è nell'*Ernani*, di rado si è veduto in seguito un così vivo e sfavillante riverbero.

*
* *

Il successo dell' *Ernani* fu addirittura straordinario: nel giro di pochi mesi andò rapidamente diffon-

dendosi nei teatri di quattordici città italiane. Quella medesima febbre, che aveva invaso il maestro scrivendolo, accese il sangue del pubblico da un capo all'altro d'Italia, e non esagererebbe lo storico che intitolasse l'anno 1844 l'anno dell'*Ernani*. Giuseppe Verdi regnava oramai solo, o quasi solo, dacchè morto Vincenzo Bellini, offuscato il genio del Donizetti, e riposando scetticamente sui propri allori l'ozioso Rossini, egli solo, l'uomo che già chiamavano il cigno di Busseto, poteva far fede in faccia al mondo che il primato della musica non l'avevamo ancora perduto.

Resistevano gli avversari, come si resisteva dalla scuola accademica di Francia contro le ardite innovazioni drammatiche di Victor Hugo; ma il trionfo del *romanticismo liberale* camminava di pari passo nella poesia francese e nella musica italiana. Anche il teatro musicale ebbe il suo periodo che si chiamò di combattimento, come l'aveva avuto la letteratura della fine del secolo in Germania col dramma *I Masnadieri* di Schiller, del quale doveva naturalmente innamorarsi più tardi anche il Verdi. I canoni dell'arte musicale rimanevano inviolati, ma si scioglievano a poco a poco dalla rigidità scolastica, come s'erano liberati dalle incipriate fioriture del manierato rococò. Quel salir della frase indicava qualche cosa di più, oltre un effetto abilmente trovato; era quasi un ascendere intellettuale a scoprir

nuovi mondi, ed esprimeva piuttosto un affannoso anelito delle anime, una vaga e confusa aspirazione a più nobili ed elevati concetti, anzichè un tentativo di novità nella composizione del dramma.

In questo veramente, più che nelle sognate anticipazioni quarantottesche, Giuseppe Verdi schiudeva le porte dell'avvenire; creando uno stile suo, una maniera tutta sua propria di concepire e di svolgere violenti contrasti di passioni sulla scena melodrammatica. La meravigliosa fecondità di quegli anni, non dissimile dalla geniale rapidità donizettiana, dicerto nocque al Verdi per la materiale impossibilità di adoperare la lima; ma giovò all'espressione d' una più grande sincerità in quei subitanei scoppi del genio, che in uno spazio di tempo quasi sempre minore d' un anno si rivelava con una nuova opera. E non ultimo pregio di quel carattere integro e di quell' animo onesto, è l' aver conciliata la fretta del produrre con il rispetto sacrosanto dell' arte, è il non aver mai solleticate malvagie e turpi passioni; l' esser rimasto sempre fedele a quella che con frase volgare, ma efficace, si potrebbe chiamare cura di anime.

I dissidenti del nuovo regno verdiano, non potendo contrapporre al trionfatore un antagonista atto a scendere in campo, presumevano rimpiccolirlo magnificando la gloria dei tre grandi predecessori. Nacquero così,

o meglio risorsero, le riscalducciate scuole dei rossiniani, dei belliniani, dei donizettiani : e presidi, professori ed alunni avevano ogni giorno un bel brano di polemica artistica, con la quale tentavano diminuire la fama, pur sempre crescente, dell'autore di *Ernani.*

È probabile che ai vani sforzi degli avversari il Verdi neppur si degnasse di sorridere, lui che fu uno dei più caldi ammiratori dei tre supposti suoi emuli; ma dicerto non rispose mai : esempio bello e maraviglioso in un paese e in un tempo, in cui era cosa tanto di moda lo scanagliarsi. Non rispose, ma continuò a lavorare, a produrre, a fare stupire il mondo con la grande varietà dei soggetti trattati, con le nuove, spigliate, agili forme che l'opera andava prendendo, con l' impeto sempre più caldo dell' espressione drammatica, e con quella *modernità* tutta sua, di cui l' arte della seconda metà del secolo decimonono, non esclusa quella della nuova scuola francese, tanto si è avvantaggiata.

Si bisticciavano le scuole: ma il pubblico accorreva in folla ad ogni nuova opera del Verdi, senza disertare dalle platee quando si rappresentavano il *Barbiere* e il *Guglielmo Tell*, la *Sonnambula* e i *Puritani*, la *Lucia* e *Lucrezia Borgia.* Il pubblico, sempre giusto ed acuto, non sentiva il bisogno di deprimere gli uni a vantaggio d' un altro, e piuttosto si allietava del fatto, che la splendida tradizione musicale italiana si riallacciasse

nel nome del nuovo maestro, di cui già correva la fama anche in paesi stranieri.

E continuando la lotta dissennata, ne nacque un effetto diametralmente opposto a quello che i nemici del Verdi vagheggiavano; e cioè il pubblico, impuntandosi, si schierò quasi tutto dalla parte di lui: per modo che anche le opere sue meno pregiate, le tre per esempio di quel periodo, e si potrebbe anche dire addirittura le quattro, *I Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, e *Attila*, non gli scemarono in nulla il prestigio, non fecero pensare neanche un momento che il genio suo avesse mandati gli ultimi bagliori con la tragica morte di Ernani. Un vero e proprio smacco non toccò che all'*Alzira*, della quale ignoro se fu mai più rappresentata dopo la sua breve comparsa di poche sere, nell'agosto del 1845, al San Carlo di Napoli; ma le altre o decorosamente si ressero, od ottennero ampio favore, quantunque non riuscissero più tardi a resistere al tarlo roditore del tempo.

Correvano per altro di teatro in teatro, e contribuiva a renderle popolari, specialmente l'*Attila*, quella fluidità di motivi che oggi, agli ammiratori del *Don Carlos*, dell'*Aida*, dell'*Otello* e del *Falstaff* fa arricciare un po' il naso; quell'abbondanza di cantilene che s' inchiodavano fin dalla prima sera nella memoria, quella facilità semplice che non badava tanto per la sottile a salvare sempre le leggi dell' eleganza.

La freddezza con cui di lì a pochi anni si accolsero i *Due Foscari*, potè anche in parte derivare dalla povertà e dalla uggiosa uniformità del soggetto, stemperato dal buon Piave in tre atti di prosa rimata, nei quali i personaggi del dramma non fanno che piangere e rammaricarsi. Ciò è tanto vero, che la sola scena bella e drammatica, l' ultima, offrì l'occasione al maestro di scrivere una musica improntata di così dolorosa passione, e d' un' ambascia tanto crudele che strappa veramente le lacrime. Ma all' infuori del vecchio Doge, e della sua celebre aria

Questa è dunque l' iniqua mercede,

tutto il resto non ha interesse per lo spettatore : e quell' Iacopo e quella Lucrezia che ricamano sempre lo stesso concetto, non ci par vero di poterli mandare al diavolo, quantunque la donna canti nel primo atto una cavatina di magistrale fattura, nobilmente e squisitamente ispirata.

Il Verdi in quest' opera fece troppo a fidanza con le proprie forze. Sperò che la musica, con i suoi mille espedienti, riuscirebbe a vincere la monotonia del dramma ; ma egli stesso, il grande maestro, si lasciò sopraffare dal soporifero libretto, e scrisse mezzo addormentato una musica, di cui il solo pregio è la chiarezza : ma una chiarezza un po' vacua, che nessun ardimento strumentale ravviva. Forse, chi sa ? l' esempio non lon-

tano del Prologo in *Lucrezia Borgia* e del *Marin Faliero* del Donizetti, in cui è diffuso a larga mano il magico colore della fantastica Venezia, scemò con le ricordanze la libertà del volo alla sua ispirazione. Di veramente veneziano non c' è in tutta l' opera che la barcarola dell' atto terzo.



Miglior fortuna toccò all'*Attila*: barbarico tema che il Verdi trattò con forme quasi rudi, ma di singolare potenza. Opera ricca di quel che s' usa dire oggi color locale, varia e duttile nei procedimenti, rimbalzante dal raro motivo elettissimo alla trivialità della cabaletta, che l' artista viene a cantare correndo sui lumi della ribalta; lavoro di getto aspro ma vivo, statua virilmente sbozzata, a cui il maestro sdegnò di dare la levigatezza dell' ultima mano.

L'*Attila* ebbe rapida diffusione in tutta l' Italia, e il concitato patriottismo dei nemici del Re selvaggio stette a rappresentare, questa volta davvero, i generosi conati del popolo italiano, a cui balenava in mente il concetto nazionale della riscossa. Anche questa volta, senza volerlo espressamente, il Verdi fu occasione e pretesto di dimostrazioni; e la celebre offerta dell'universo che fa Ezio ad Attila purchè a lui generale romano rimanga

l' Italia, destava a rumore le platee, eccitava lo spirito pubblico, a faceva taroccare le Polizie. Capite bene: s' era già nel 46, e Odabella e Foresto che inneggiano dalle rovine di Aquileia alla nascita di Venezia, con per giunta l' immagine metastasiana dell' araba fenice, erano cose che facevano andare in solluchero i popoli, già prossimi ad abboccare il primo spicchio di luna di miele della libertà.

Le ragioni dell'arte non ci avevano che veder troppo; tant' è vero che la critica, la quale si fosse arrischiata a condannar l'*Attila* perchè opera soverchiamente povera d' istrumentale, e ricca sì di motivi, ma la più parte andanti e plateali, cotesta critica sarebbe rimasta inascoltata. La popolarità del Verdi, già diffusa coi precedenti lavori, nei quali si manifesta abbondante la vena inventiva, prendeva ora un carattere di maggiore universalità, e, cosa singolare, mentre si fondava sopra vicende così mutabili come sono quelle della politica e dei moti rivoluzionari, stendeva le sue radici, diramandole nel campo più durevole dell' arte.

L' uomo che non aveva mai discorso di politica con nessuno, passò per uomo politico: lui che coi governi non aveva avuto mai altri rapporti all' infuori delle tirchierie poliziesche, che facevano un *casus belli* d' una parola un po' avventata messa dentro all' opera dal librettista, fu considerato come il grande nemico della

tirannide, contro la quale cannoneggiava, più o meno, con tutte le opere precedenti. E si rivolevano una dopo l' altra sulla scena, quelle opere ; e dal *Nabucco* si passava ai *Lombardi*, da questi alla *Giovanna d'Arco* e all'*Ernani ;* e dall'*Ernani* all'*Attila*, con fremiti crescenti di patriottismo, con vivaci resurrezioni di speranze, con platee affollate di pubblico che applaudiva per un nonnulla, che si alzava trepidante in piedi accompagnando di grida il « Va' pensiero sull'ali dorate, » l' « O signore dal tetto natío, » e quell'orribile cosa che è il « Finchè d' Ezio » ec. Erano fiammiferi che dovevano dar fuoco ai barili di polvere.

Il volgare *Attila*, musica tempestosa che entrava difilato per le orecchie nelle anime, era l' opera che pienamente rispondeva alle febbrili esigenze di quei giorni : la popolarità sua fu tanta, e così clamorosa e così diffusa, che sopravvisse qualche anno anche dopo la morte delle speranze italiane : come uno di quei canti che l' esule con accorata tenerezza ripete, perchè gli richiamano alla mente i dolci ricordi della patria lontana. Diventò allora un simbolo, una promessa, un augurio per l' avvenire che non avrebbe potuto dicerto mancare ; e gl' impresari accorti sfruttarono il musicale patriottismo degl' Italiani, mettendo in scena l' opera da un anno all' altro, e strapazzandola anche di santa ragione.

Qualche volta ebbe l' arte a velarsi la faccia addirittura, per lo strazio che di quella povera musica facevano artisti, i quali di cantanti non avevano che la voce, quando pure l'avevano. Ma le Imprese, in fondo, non ragionavano male: per chi erano le simpatie del pubblico? per Ezio: dunque trovato un Ezio che urli, e che sappia sollevare un nuvolo di polvere sui lumi della ribalta al momento della stretta del duo, era trovata la maniera di far quattrini.

E ci fu così, per vari anni, una specie di Conservatorio musicale, con succursali in tutte le Agenzie, dove non s' insegnava da maestri presi a calo altrochè una cosa soltanto: imparar bene la parte di Ezio. Attila non contava nulla: peggio per lui se lo fischiavano; che se poi faceva echeggiare il teatro di stonature, suo danno: già avrebbe potuto cantare come un dio, il pubblico con lui non se la sarebbe mai detta. Il pubblico sorrideva a Odabella, smanacciava le frasi di Foresto, ma il suo cucco, la sua passione era Ezio. E mi ricordo che una certa volta, credo nel 1854, passando il Verdi per Firenze, gli dissero che al Teatro Nuovo si rappresentava l'*Attila*, applaudito dalla prima all' ultima scena, e che nella parte di Ezio cantava un baritono di voce fenomenale, tolto da pochi mesi al greto dell' Arno dove raccoglieva la rena del fiume, e conosciuto perciò col soprannome di *Renajuolo*. Finito lo spettacolo fra inter-

minabili applausi, qualche amico domandò al Verdi che vi aveva assistito:

"Ebbene, che ve n'è parso?"

"È un *Attila* cantato come dev' esser cantato: un *Attila* proprio in carattere."

"Dite davvero, maestro?"

"Ma sì: o non l'avete sentito che i cantanti son tutti Unni e Ostrogoti?"

Il Verdi non aveva dicerto alcuna complicità in questo strafare delle Imprese, che se la intendevano a meraviglia con gli editori: ma se avesse adoprato allora una parte di quello scrupolo artistico, di cui dette in seguito prove anche soverchie, con certi suoi terribili *veto* alle rappresentazioni delle ultime sue opere, forse avrebbe meglio provveduto alla fama di quegli anni. L'uomo era popolare, non v'ha dubbio; ma la sua era una popolarità in cacciatora e con le ghette: ancora non gli facevano un po' di posto accanto ai due o tre grandissimi, che appartenevano oramai per sempre alla storia della musica, e si diceva di lui che un lavoro lungamente meditato e sapientemente scritto non s'era peranco veduto. Voleva essere l'emulo di Bellini e di Donizetti? intendeva sbalzare di seggio il dottissimo Mercadante e il fecondissimo Pacini? Mostrasse dunque di saper fare e fare sul serio.

Capitolo VI.

Il Macbeth. *Verdi a Firenze. Passeggiate in città e prove in teatro. Che cosa ricordava, dopo tanti anni, la Barbieri-Nini. Spettacoli fiorentini di quel tempo. Finisce la* prima maniera.

Nelle qualità dell' ingegno del Verdi v' ha pur questa pregevolissima: che un certo istinto lo avverte sempre, quando è arrivato il momento di fare un passo avanti. Dopo l'*Attila*, rappresentato nel 46 alla Fenice di Venezia, vale a dire in una città dove la presenza degli Austriaci, rendendo più vigile la polizia, aguzzava l' ingegno della popolazione per trarre partito da ogni cosa a patriottiche dimostrazioni, occorreva un' altra manifestazione d' arte ed un altro ambiente. La nuova opera dunque fu il *Macbeth*, il nuovo ambiente il teatro della Pergola di Firenze.

Era passato un anno di più: e già l' Italia, scossa dalla recente elezione di Pio Nono e dai primi bollori rivoluzionari, era tutta in fermento: ma la Firenze di quel tempo serbava ancora la serena placidezza dei giorni quieti. Giuseppe Verdi vi giunse da Milano con lettere di Alessandro Manzoni per Giuseppe Giusti, per Gino Capponi, per Giovan Battista Niccolini, e si stupì

e fu lieto di capitare in una città, dove si dava più importanza ad un fatto artistico che ad un avvenimento politico, e dove dicerto la prossima rappresentazione del *Macbeth* avrebbe suscitato maggiore interesse della istituzione, pure desiderata, della Guardia Civica.

La capitale della Toscana entrava di lì a pochi mesi nel movimento, e non si faceva pregare per pigliar parte alla guerra d' indipendenza: ma tutte quelle faccende politiche: e i Circoli, e i giornali, e la diplomazia; e Palazzo Pitti, e il ministro Baldasseroni, e il bailamme di Piazza del Granduca, erano cose meno atte a divertire, che a dare un po' il capogiro. Dovevate promettere invece un' opera nuova del Verdi; e tutta la popolazione, codini e liberali, granduchisti e rivoluzionari, sarebbero corsi ad ascoltarla col medesimo rispetto tutti quanti. Perchè questa grande qualità ebbe sempre Firenze: che non fece mai confusione tra la politica e l' arte, e non osteggiò o favorì mai nessuno, perchè appartenesse a questa o a quella consorteria.

Nelle frequenti passeggiate che il Verdi faceva coi suoi amici sulle colline di Firenze e di Bellosguardo, voleva gli spiegassero il carattere, allo stesso tempo molle ed arguto, di quella popolazione così pronta alla risposta come facile al retto giudizio, così linguacciuta e così cortese, e così musicale nell' accento della lingua; tantochè il Verdi scherzando diceva: "Non solamente

il *sì* suona, ma tutte le note suonano e cantano: è la più dolce meraviglia che potessi mai aspettarmi! "

Gino Capponi, con la voce grave e solenne come quella d'un campanone, spiegava al Verdi, curiosissimo di apprendere, le leggi di libertà che avevano governata la repubblica fiorentina; Giuseppe Giusti e Giovanni Duprè — il poeta e lo scultore che della poesia e della scultura toscana furono i più insigni rappresentanti di quel tempo — commentavano le lezioni di storia facendo vedere all' artista i meravigliosi monumenti della città: quei monumenti che pare sorridano di giovinezza perenne nelle belle aurore e nei soleggiati meriggi. Andrea Maffei che, per antica amicizia al Verdi, rivedeva un po' le buccie ai versi dei librettisti, e poi s' irritava se una sua correzione non fosse accettata dal maestro, al quale piaceva di più, per ragioni musicali, una sconcordanza grammaticale del Piave, il Maffei, dicevo, era quello che conduceva l'amico negli studi dei più celebrati pittori e scultori, e lo iniziava alla gioconda vita di qualche casa patrizia. Fra una passeggiata e l'altra il poeta cedeva finalmente alla preghiera tante volte ripetutagli dal Verdi, e scriveva per lui il libretto dei *Masnadieri:* opera che un anno dopo con poca o punta fortuna fu rappresentata a Londra.

Ma intanto le prove del *Macbeth* si succedevano con regolare lentezza: e il Verdi, che pur voleva in qualche

modo mostrarsi grato agli amici che gli tenevano compagnia il giorno, li faceva assistere, uno per sera, alle prove: ed era questa una delle più grandi testimonianze d'amicizia, perchè egli ebbe sempre grandemente in uggia di chiamar gli altri in teatro, dove veramente egli si trasformava al punto da parere un altro uomo. Così la figura di rustico e di rude che si attribuì al Verdi da chi non lo conobbe intimamente, è dovuta a un certo suo modo d'essere che aveva in teatro soltanto, e di cui si armava per star sempre in guardia contro le esorbitanze stravaganti, contro le singolarità e le bizzarrie di una classe rispettabile di persone, le quali non conoscono altra logica all'infuori della parte che devono eseguire, e altro ragionamento all'infuori degli applausi, che, a sentir loro, non sono mai troppi.

Ha vissuto fino a dodici anni fa in Firenze, ritirata dal teatro, ma con la memoria ancor fresca dei ricordi del tempo, la singolare cantatrice per la quale il *Macbeth* ebbe un così clamoroso successo: quella Barbieri-Nini della quale si disse allora che aveva, meglio di qualsiasi più grande e celebrata attrice della scena di prosa, interpretata la parte della terribile protagonista nel dramma dello Shakespeare. E io volli un giorno, conosciuta l'artista, risvegliare nella sua mente quei ricordi, i quali ebbero virtù di riportarla con la fantasia ai giorni indimenticabili in cui il *Macbeth* si studiava, si rappresen-

tava, e diffondeva per il mondo un altro raggio della luce divina del genio.

Mi raccontava dunque la Barbieri-Nini che una singolarità del Verdi durante le prove era di non dir quasi mai una parola. Questo non significava già che il maestro fosse contento: tutt'altro. Ma finito un pezzo, egli faceva cenno al Romani (il vecchio Pietro Romani, il più grande concertatore di opere del nostro secolo, l'amico di Rossini, per il quale scrisse lì per lì il duetto del *Barbiere* « Manca un foglio, » che l'autore arcicontento non riscrisse mai più per pigrizia, servendosi di quello del Romani); e al cenno del Verdi il Romani gli si accostava, andavano in fondo al palcoscenico, e col quaderno sotto gli occhi l'autore accennava col dito i punti in cui l'esecuzione non era quella voluta da lui.

" Dimmi tu come devo fare," replicava con molta pazienza il Romani.

Ma il Verdi raramente spiegava quel benedetto come. Si aiutava con gesti, con grandi percosse sul libro, rallentando con la mano o rafforzando i tempi, e poi, come se avesse avuto luogo fra i due una lunga e persuasiva spiegazione, il Verdi tornava al proscenio dicendo:

" Ora hai capito: così."

E il povero Romani doveva mettere a tortura l'ingegno acutissimo per capire, anche quando non aveva

capito nulla, e per fare da interprete con l' orchestra e con i cantanti.

Le prove del *Macbeth*, tra pianoforte ed orchestra, furono più di cento: il Verdi, implacabile, non badava a stancare gli artisti, a tormentarli per ore e ore col medesimo pezzo : e finchè non fosse raggiunta quella interpretazione, che a lui pareva si accostasse il meno peggio all' ideale della sua mente, non passava ad un' altra scena. Non era troppo amato dalle *masse*, perchè non uscì mai dalle sue labbra una parola d' incoraggiamento, mai un *bravo* di convinzione, neppure quando e professori d' orchestra e coristi credevano d' aver fatto il possibile per contentarlo ; e la sboccata vena di quegli arguti Fiorentini, un po' impermaliti, si sfogava in epiteti, qualcheduno dei quali somigliava a capello a quella parte del violino che serve a stringere e ad allentare le corde.

Ma i direttori dello spettacolo, Pietro Romani concertatore e Alamanno Biagi direttore d' orchestra, e gli artisti, che avevano un nome giustamente celebre, come la Barbieri-Nini e il Varesi, cedevano a poco a poco al fáscino di quella volontà ferrea, di quell' indomita fantasia non mai contenta di sè, e che tornava ogni giorno a suggerire qualche nuova interpretazione, magari cozzante con quella del giorno avanti, ma più perfetta, più artisticamente efficace.

Così i Cori delle streghe, che lo scandalizzato Andrea Maffei diceva il più grande delitto letterario commesso dal Piave, perchè erano una vera caricatura della poesia shakespeariana, furono dal Maffei per consiglio del Verdi rifatti, e così anche ne fu riscritta in gran parte la musica. E qui volentieri lascio parlare la Barbieri-Nini, che, animandosi a poco a poco nella evocazione dei ricordi, così proseguiva:

« Di tutto lo spartito il maestro ebbe grande cura durante la prova, e mi ricordo che, mattina e sera, nel *foyer* del teatro o sul palcoscenico (secondo che le prove erano a pianoforte o in orchestra) guardavamo con trepidazione il maestro appena compariva, cercando d' indovinare dai suoi occhi, o dal modo suo di salutare gli artisti, se ci fosse per quel giorno qualche novità. Se mi veniva incontro quasi sorridente, e diceva qualche cosa che potesse parere un complimento, ero certa che per quel giorno mi si serbava una grossa aggiunta alla prova. Chinavo rassegnata la testa: ma a poco a poco finii anch' io per prendere una gran passione a questo *Macbeth*, che usciva in modo tanto singolare da tutto quello che s' era scritto e rappresentato fino allora.

» Mi ricordo che erano due, per il Verdi, i punti culminanti dell' opera: la scena del sonnambulismo, e il duetto mio col baritono. Durerete fatica a crederlo,

ma la scena del sonnambulismo mi portò via tre mesi di studio: io per tre mesi, mattina e sera, cercai di imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole (come mi diceva il Verdi) senza quasi muover le labbra, e lasciando immobili le altre parti del viso, compresi gli occhi. Fu una cosa da ammattire.

» E il duo col baritono che incomincia: *Fatal mia donna, un murmure*, vi parrà un' esagerazione, ma fu provato più di centocinquanta volte: per ottenere, diceva il maestro, che fosse più *discorso* che *cantato*. Sentite questa, ora. La sera della prova generale, a teatro pieno, il Verdi impose anche agli artisti d' indossare il costume, e quando lui s' impuntava in una cosa, guai a contradirlo! Eravamo dunque vestiti e pronti, l'orchestra in ordine, i Cori sulla scena, quando il Verdi, fatto cenno a me e al Varesi, ci chiamò dietro le quinte: disse che per fargli piacere andassimo con lui nella sala del *foyer* per fare un' altra prova a pianoforte di quel maledettissimo duo.

» " Maestro," dissi io atterrita, " siamo già in costume scozzese: come si fa? "

» " Vi metterete un mantello."

» E il Varesi baritono, stufo della singolare richiesta, si provò ad alzare un po' la voce dicendo:

» " Ma l' abbiamo provato centocinquanta volte, perdio! "

» " Non dirai così fra mezz' ora: saranno centocinquantuna."

» Bisognò per forza obbedire al tiranno. Mi ricordo ancora delle truci occhiate, che gli scagliava addosso il Varesi avviandosi al *foyer;* col pugno sull'elsa della spada pareva meditasse di trucidare il Verdi, come avrebbe dovuto più tardi trucidare il re Duncano. Peraltro si piegò, rassegnato anche lui; e la centocinquantunesima prova si fece mentre il pubblico impaziente tumultuava in platea.

» E voi dovete sapere che quel duo, chi dicesse che destò entusiasmo e fanatismo non direbbe nulla: fu qualche cosa d'incredibile, di nuovo, di non mai successo. Dappertutto dove ho cantato il *Macbeth*, e tutte le sere durante la stagione della Pergola, il duo bisognò ripeterlo perfino tre volte, perfino quattro: una volta dovemmo concedere la quinta replica!

» La sera della prima rappresentazione non dimenticherò mai che, prima della scena del sonnambulismo, che è una delle ultime dell' opera, il Verdi mi girava attorno inquieto, senza dir nulla: si vedeva benissimo che il successo, di già grande, non sarebbe stato definitivo per lui se non dopo quella scena. Mi feci dunque il segno della croce (è un' abitudine che si conserva anch' oggi sul palcoscenico per i momenti difficili) e andai avanti. I giornali di quel tempo vi diranno se io

interpretai giustamente il pensiero drammatico e musicale del grandissimo Verdi, nella scena del sonnambulismo. Io so questo: che appena calmata la furia degli applausi, rientrata tutta commossa, tremante e disfatta nel camerino, vidi spalancarsi l' uscio (ero già mezzo spogliata) e il Verdi entrò, agitando le mani e movendo le labbra, come volesse fare un gran discorso: ma non riuscì a pronunziare una sola parola. Io ridevo e piangevo, e non dicevo nulla neanche io: ma guardando in faccia il maestro, mi avvidi che aveva gli occhi rossi anche lui. Ci stringemmo le mani forte forte, poi lui, senza dir nulla, uscì a precipizio. Quella forte scena di commozione mi compensò ad usura di tanti mesi di assiduo lavoro e di trepidazioni continue. »

***

Mi sono diffuso forse un po' troppo a discorrere di un' opera, che la critica non mette oggi in prima fila tra i capolavori del Verdi: ma è la sola che il maestro abbia scritta per un teatro di primissimo ordine com' è stata fino al 1859 la Pergola di Firenze: ed ella rimane, per me, potente manifestazione di gagliardo ingegno, che vuol liberarsi, per quanto glielo permettono i tempi, dalla troppo sfruttata scuola delle volgarità.

Nel *Macbeth* la mancanza del dolce sentimento di

amore, e la soverchia tetraggine del quadro influiscono a scemargli le simpatie del grosso pubblico: ma il Verdi non era ancor giunto, prima d'allora, a una così efficace rappresentazione drammatica, e a colorire, con tanta singolare acutezza psicologica, un sentimento così poco musicale com'è l'ambizione di regno, nutrita di nefandi delitti, e in parte forse giustificata dall'intervento delle streghe, rappresentanti le forze occulte della natura e la indomata volontà del destino.

Certamente la musica di quest'Opera lascia desiderare una più abbondante raccolta di melodie appassionate, o anche soltanto spigliate e vivaci: se la tetraggine v'è ogni tanto interrotta da raggi subitanei di gaiezza musicale, è sempre un riso tra pelle e pelle, che non infonde il buon umore e non penetra. Quel benedetto pugnale, che nel fantastico sogno del Macbeth shakespeariano volteggia nell'aria come sorretto dalla mano invisibile del Fato, noi lo vediamo luccicare di sinistri bagliori davanti ai nostri occhi, e ci leva così bene il respiro, che neanche lo spettacolo della salutare campagna scozzese, dipinta a vivi colori nella musica del Verdi, vale a rasserenarci.

Sentiamo il peso di quei delitti, di quelle stragi nefande, di quel sangue innocente a piene mani versato, e ci pare che sia pesante la musica: ma il *Macbeth* è appunto la prima delle opere che il Verdi cominciò a studiare e curare di più: quasi non vi riman traccia

del facile abbandono dei lavori precedenti, che fece parere condannabile il maestro come un audace improvvisatore, di null' altro occupato che di fare un' impressione assordante nelle orecchie del pubblico.

Nel *Macbeth* la preoccupazione del grande e clamoroso effetto non c' è: l' autore vuole piuttosto colpire con la novità e con la robustezza dello stile, vuole non essere un falsificatore di Shakespeare. Quantunque il grande tragico inglese non avesse ancora ottenuto in Italia la popolarità degli anni a noi più vicini, si considerava pur sempre qualcosa più di « un barbaro che non era privo d' ingegno, » secondo l'arguta definizione che prima del 30 ne dava il Manzoni parafrasando quella del Voltaire; e ad ogni modo questa cosa è certa, che di Macbeth, di lady Macbeth, dell'ombra di Banco e delle streghe non se ne sapeva quasi nulla in Italia, prima dell'opera scritta dal Verdi.

Le feste dei Fiorentini all' autore furono grandissime. Firenze serbava ancora, tra le tante meravigliose agilità del pensiero e della parola, nel libero volo degli spiriti, nelle audacie dell' arte, nella gaia vita delle classi più intelligenti e più argute, negli splendori principeschi d' una delle più ricche Corti d' Europa, serbava ancora uno spizzico di accademica incipriatura letteraria ed artistica; tanto che anche oggi i suoi teatri, quasi tutti, hanno un' Accademia composta di egregie

persone, le quali veramente nè si occupano di letteratura, nè hanno soverchia dimestichezza con l'arte; ma dicono, e in buona fede lo pensano, di occuparsene. L'Accademia dunque dei signori Immobili, proprietari del teatro posto in via della Pergola (così veramente si ha da dire, come voleva Alessandro Ademollo, e non già teatro della Pergola che non avrebbe significato alcuno), l'Accademia dei signori Immobili (per emblema un mulino a vento, col motto: *In sua movenza è fermo*), per attestare la gratitudine della città all'insigne autore del *Macbeth*, gli offrì una corona di lauro con foglie d'oro, e in ciascuna foglia stava scritto il titolo d'un'opera di Giuseppe Verdi.

Erano dieci di numero, quelle opere, e di merito disuguale: ma c'era in tutte una traccia di originalità, in tutte balenava una selvaggia energia dello stile, in tutte irrompeva una foga, più o meno trattenuta dai freni dell'arte, e rivelatrice d'un vero e potente ingegno musicale.

Firenze, incoronando per la prima volta l'uomo che non aveva scritte ancora le sue opere più pregiate, non compì forse soltanto un atto di cortesia, in lei proverbiale, ma previde il futuro non tanto remoto: capì che in quel giovane di maschia presenza, di poche parole, di maniere assai semplici, stava forse tutto l'avvenire dell'arte musicale d'Italia. Il *Nabucco*, l'*Ernani*, i *Lombardi* erano le opere che maggiormente lo avevan

fatto conoscere ai Fiorentini prima del *Macbeth*: e i *Lombardi* in ispecie si ripetevano così spesso, che l'impresario del Borgognissanti (due anni circa prima del *Macbeth*), temendo di seccare il pubblico col riprodurre anche lui l'opera fortunata, mise fuori arditamente una bella mattina questo cartellone: « *I Lombardi ALLA TERZA Crociata*, Musica di Giuseppe Verdi. » E la stampa di rimando a ricamar la notizia, poi a render conto della rappresentazione con parole che dimostrano, se non altro, essere allora stati possibili certi strazi, da cui il gusto moderno più delicato ripugna.

Nella *Rivista* del 7 ottobre 1845 così sta scritto: « I *Lombardi* in Borgognissanti! Ma sarà una farsa, dissero gli uni. I *Lombardi* ai Solleciti (titolo dell'Accademia del teatro), dissero gli altri. Oh vogliamo pur ridere! E gli uni e gli altri non mancarono di correre ai *Lombardi*, e la cassetta s'impinguò, e il teatro rigurgitò, e l'udienza si affollò, e l'Impresario trionfò.... Non dite che i cantanti non erano ai loro posti, non mi dite che la signora Ramaccini, il signor Del Vivo, il signor Antico se sono a livello col biglietto di mezzo paolo, non lo sono punto con la musica del Verdi. Non dite che non v'era pezzo che si riconoscesse, che tutto avea perduto la sua impronta, tutto formava un pasticcio senza nome, e soprattutto senza capo nè coda; queste son tutte ragioni inutili, e che camminano a

piè zoppo, se non sono rincalzate da ragioni più sonanti.... Ora la ragione sonante essendo nella ciotola dell' Impresa, è questo proprio il caso di dire che chi ha ragione ha torto, e viceversa. »

C' era già, come si vede, un' attitudine di protesta nella critica contro le turpitudini degl' impresari, che malmenavano le povere opere dei nascenti repertorii, fidando nella popolarità della musica, e senz' ombra di rispetto per l' arte. Ma una vera e propria critica ancora veramente non c' era, e chi in Firenze avea pratica di scrivere (uno degli scrittori più in voga di cose teatrali era Enrico Montazio, morto quasi ignorato nel 1886, dopo un lavoro titanico di quasi sessant' anni), costoro che sapevano maneggiare la penna, abbandonarono presto il teatro per darsi alla politica.

Ciò anche ai tempi del *Macbeth:* ma un anno o due prima il fervore degli spettacoli teatrali era in tutto il suo rigoglio, fino a persuadere i poeti della popolarissima *sestina* toscana a far la cronaca dei teatri in versi. Trovo infatti, con la data del dì 11 ottobre 1845, il seguente bizzarro

Rendiconto poetico dei teatri di Firenze.

È finito il piacere dei balordi:
Di Pacini è finito il gran trambusto,
Che volle farci un popolo di sordi.
Or dopo il *Lorenzino,* mi par giusto

Che rimbambiti dal sofferto strazio
Si vada dritti dritti a Bonifazio.[1]
   Don Procopio alla Piazza fa furore:
Da cima a fondo è tutta una risata;
Al Cocomero tien di buon umore
Taddei con qualche solita piazzata:
Ma chi ha senno compiange il veder corto
Di chi vuole gli applausi a dritto o a torto.
   Al Leopoldo si mugola e si sbrana
Una *Lucrezia Borgia*, profanata
Peggio che un dì non fu quella Romana.
Borgognissanti con la salsa usata
Dopo i *Lombardi* imbandirà l'*Otello*,
Pel pubblico leggero di cervello.



Quest'*Otello* a cui il poeta accenna, è il melodramma di Gioacchino Rossini: e la serietà del soggetto, e la bravura che sarebbe stata creduta indispensabile nei cantanti, non erano cose per le quali l'impresario del Borgognissanti si atterrisse così facilmente. Bene o male eseguite, le opere si volevano sentire: gli artisti le straziavano, ma la musica era sempre quella: e il pubblico voleva sopra tutto rendersi conto della musica. Costava così poco a quei tempi il nolo della partitura di un'opera, che qualunque impresario poteva levarsi il capriccio di rappresentare dei capolavori; e io ricordo benissimo che due anni dopo la comparsa del *Rigoletto*

[1] Che era allora l'Ospedale de' pazzi. La Piazza (vecchia), il Cocomero, il Leopoldo, Borgognissanti son nomi di teatri fiorentini d'allora.

del Verdi, di quest' opera per la quale il mondo musicale fu commosso profondamente, a quel medesimo teatro di Borgognissanti si osò metterla in scena, e il biglietto d' ingresso costava mezzo paolo, vale a dire ventotto centesimi.

C' era (quel ricordo della mia fanciullezza m' è rimasto vivacissimo nella memoria), c' era un duca di Mantova con un paio di gambe così striminzite nella maglia (che faceva di tutto per parere di seta, e non ci riusciva) che dalla mente di tutti fuggiva l' idea che quel signore potesse essere troppo petulante ed aggressivo con la povera Gilda : e la Gilda, con la voce lamentosa della gallina che sta per far l' uovo, mi ricordo che arrivava all' ultim' atto in abiti maschili, e con un paio di gambe così allampanate anche lei, che si potevano onestamente sbagliare con quelle del tenore. Alla festa del prologo c'erano due viticci di candele (forse di sego) appiccicati alle quinte; e il *corpo di ballo* delle dame alla Corte del duca era rappresentato da quattro ballerine. Ma la musica, quantunque cantata un po' alla diavola, faceva impressione nel pubblico; interessava il dramma; Sparafucile era lungo e magro come un palo da telegrafo e terribilmente nero, sì che anch' io lo sognavo la notte; ma l' Impresa intanto raccoglieva quattrini a cappellate.

Queste facili e agevolate riproduzioni del repertorio

verdiano, così in Firenze come in molte altre città dell' Italia, aiutarono il rapido diffondersi della popolarità del maestro, che s' imponeva già da vari anni all' attenzione delle platee: delle platee che i parrucconi lamentavano veder correre alla perdizione, sulle traccie del gran corruttore del gusto, che era appunto il Verdi; « questo Verdi, » come lo chiamava fin dal 44, scrivendo da Palermo a un giornale di Firenze, Benedetto Castiglia, il più giocondo fra gli analfabeti, stato poi nel regno d' Italia non so bene se deputato, o senatore, o consigliere di Corte d'appello, o tutte insieme queste tre cose bellissime: ma ignoro se abbia mai corso pericolo di diventare ministro. Le cose scritte da lui sul Verdi sono improntate d'una meravigliosa indignazione perchè l'Alta Italia, come egli dice, non riconosce più tra i grandi maestri che il Verdi: ed è naturale (aggiungeva) in un tempo in cui si può, senza ridere, mettere fra i grandi poeti del secolo un Alessandro Manzoni!!

Giuseppe Verdi dunque corrompeva: singolare corruttore del resto, perchè i modi suoi di corrompere erano lavori più o meno pregiati, ma sempre vicini, uno più dell'altro, a qualche perfetto ideale dell' arte. Dopo il *Macbeth*, egli scrive velocemente, febbrilmente, in meno di due anni tre opere, e ne rifà una quarta, *Gerusalemme*, adattando i *Lombardi* per il teatro dell'*Opéra* di Parigi. Ma quel rapido e febbril modo di

scrivere male nasconde la distrazione e la preoccupazione profonda dell'animo, perchè in quei giorni famosi, in que' mesi e in quegli anni memorandi, tutto è rapido e febbrile: la rivoluzione e la reazione; la guerra santa d'indipendenza e la guerra dei partiti; la libertà fugacemente apparsa, e non meno fugacemente sparita; gli errori e le colpe; gli eroismi e le viltà; il trionfo della giustizia e il soverchiar della violenza.



Quasi quattro opere dal luglio 47 al gennaio 49: questa del 49 s'intitolava *La Battaglia di Legnano*, ed era rappresentata in Roma sotto quell'effimero regime repubblicano, che doveva presto essere soffocato nel sangue. Ma nè i *Masnadieri*, nè il *Corsaro*, nè la *Battaglia di Legnano* portano l'impronta dell'ispirato cantore di Elvira, di Abigaille, di Giselda, di lady Macbeth: neppure accennano all'amorosa meditazione dello scrittore, che intende rimaner fedele e prestare omaggio ai precetti dell'arte.

Non v'è tradita l'arte, ma neppure di soverchie carezze è fatta segno. Il maestro obbedisce frettoloso ad impegni che non può gettare dietro le spalle: forse anche, chi sa? assalito dall'onda limacciosa d'ispirazioni meno pure, vuol liberarsene al più presto, vuol

detergere, mi si permetta l' immagine, la immensa caldaia incandescente del suo ingegno dalle scorie, che vi accumularono dieci anni di assiduo, pertinace lavoro.

E scrive i *Masnadieri*, sul libretto elegante ma freddo che Andrea Maffei trasse dal primo dei drammi dello Schiller. L' opera fu rappresentata per vari anni, ma non mai con grande successo; ed è veramente fra le più povere di estro inventivo, quantunque la passione dominante, l' amore, v' abbia la sua nota tenuta quasi dal principio alla fine.

Scrive il *Corsaro*, opera che il Piave raffazzonò sul poemetto di Giorgio Byron; ed è lui stesso, il maestro coscienzioso, che parlandone dopo averla messa in scena a Trieste, riconosce mancarvi assolutamente l' ispirazione.

E scrive la *Battaglia di Legnano*, che suscita applausi di circostanza, che dà al Verdi per un momento la nomèa di maestro della musica patriottica: ma l' arte, che non vuole si scherzi mai con le cose più sante di sua pertinenza, non ha salvato per i posteri, fatti liberi, neppure uno solo dei motivi così detti patriottici di quell' opera: alla quale ricordo (e lo confesso senza vergognarmene) d' essermi addormentato mentre si rappresentava, anzi si urlava al San Carlo di Napoli, nel gennaio 1861. Strana cosa del resto, che il paese della musica e della libertà, quest' Italia per mille modi ri-

sorta, non abbia avuto fra tanti geni musicali il suo Rouget de l'Isle. Un povero inno garibaldino, e la grottesca rifacitura d' una marcia rossiniana a cui danno il nome di *Marcia Reale*, sono finora le sole manifestazioni, e abbastanza rachitiche, del sentimento politico nella musica dell' Italia risorta. Meno male il quarantotto: esso ebbe, almeno, il bello ispirato inno di Goffredo Mameli.

Ma scrivendo quelle tre opere, il Verdi impaziente si liberava degli ultimi rimasugli d' una fantasia, che i nemici suoi giubbilanti dicevano esaurita. E avevano ragione in un senso: quella fantasia esauriva il sacco delle anticaglie, dei vieti procedimenti, dello strumentare alla carlona e alla diavola, della melodia a cui non si chiede il passaporto nè il luogo d' origine, delle sciatterie e delle volgarità d' ogni maniera.

Quel Verdi lì finiva, per sua fortuna: era già finito, quando la rivoluzione italiana dava sui campi insanguinati di Novara gli ultimi aneliti. Un più bello e terso orizzonte splende da lontano alla malinconica fantasia del musicista poeta, e nel cielo della sua mente sorge la nuova e vaga stella di Espero, « il bell' astro incantatore » del chiomato bardo di Varteburgo rivale al Tannhäuser.

Non più dunque barbariche schiere irrompenti tra il polverìo delle tavole del palcoscenico; non più mo-

tivi piazzaiuoli sprigionantisi dai lucenti ottoni dell' orchestra, che fan tremare con le gagliarde vibrazioni i cristalli dei lucernari : non più filastrocche di note tirate fuori a garganella da artisti, che dovranno foderarsi la gola di lamine d' acciaio se il gioco non resti ; ma invece una tranquilla evoluzione del pensiero melodico, che si sprigiona non più arruffato ma in perfettissimo ordine dalla mente dell' autore, e una maggiore sapienza nella combinazione degli effetti orchestrali, e una tentata maggior fusione delle voci con gli strumenti. Muore dunque il Verdi della *prima maniera*, con la *Battaglia di Legnano;* sorge glorioso il secondo Verdi, con la *Luisa Miller*.

Capitolo VII.

Luisa Miller. *La nuova maniera. Il giudizio d' un critico musicale. Aneddoti sul* Rigoletto. *Il grande Ciclope. Entusiasmi per il* Trovatore.

Più che per artistico valore, è notevole quest' opera come documento storico, nella vita di una tra le più feconde fantasie che ci sieno state in tutti i campi dell' invenzione. La *Luisa Miller*, rappresentata nel decembre 1849 al San Carlo di Napoli, incomincia il secondo e mirabile decennio d' una operosità, che non aveva più nulla oramai da invidiare a quella del Donizetti, spentosi crudelmente un anno prima.

Un eruditissimo esaminatore delle opere del Verdi, il dottor A. Basevi, fa osservazioni assai acute su questo passaggio dalla prima alla seconda maniera verdiana; ma, come a tutti gli osservatori acuti succede, qualche volta esagera. Così non mi pare accettabile l' opinione sua, che la mala riuscita degli avvenimenti politici in Italia influisse a temperare quella foga, a mitigare quella esagerazione, che molti nella musica del Verdi erano propensi a condannare. Dice il Basevi che i recenti avvenimenti (48-49) tenevano oramai le passioni a freno,

e gli animi non essendo più come prima concitati, neppur richiedevano i modi violenti nella musica, come tanti esempi ne aveva già dati il Verdi.

Ma sono sottigliezze accademiche, non applicabili ad artista tanto grande com' è il Verdi. Il dolore del patriotta, all' annunzio delle sventure italiane, sarà stato grandissimo in lui, ma non il più leggero soffio di vento avrà increspata la inalterabile tranquillità del vastissimo mare ove s' immergeva l' artista. Nuovi ideali sorridono a lui, e lui amorosamente a sè li chiama: il cielo s' imporpora a oriente d' un nuovo lume, e quel lume sfavillerà, più tardi, sui veri immortali capolavori del grandissimo maestro. Pensi l' Italia a riprendere la bandiera caduta sui campi dell' onore, e si riprepari a combattere; faccia ognuno il suo mestiere e adempia ognuno la propria parte. Ma come farebbe ridere chi rimproverasse al Verdi di non essere andato volontario a cimentarsi nei piani di Lombardia, così non si può ammettere seriamente che i recenti disastri dovessero avere influenza sulle nuove modificazioni del suo potentissimo ingegno. Questi affinamenti del genio, questo ascendere ch' egli fa progredendo di sfera in sfera, è un segreto che si svolge a tu per tu fra lui e Dio, e qualche volta neppure il genio ne sa nulla: se n' avvede tutto stupito, e anche tutto contento, più tardi.

La *Luisa* dunque (tolta dal dramma di Schiller *Cabala e Amore*) è l' inizio d' una nuova maniera. Non più esuberanza di certi effetti, di frasi violente, di strumentazione chiassosa; non più specialmente quel grande abuso dello *staccato*, che il linguacciuto e maligno Rossini canzonava finissimamente: ma una limpida e serena semplicità, una dolcezza maggiore nella melodia quasi continua, una più accurata armonia nell' orchestra, svestita di quelle frasche, che al più leggero alitare di vento sbattevano stridendo nell' aria.

Non credo che in tutta l' opera vi sieno più di due colpi di gran cassa, seppure anche questi non sono stati tolti via: tre o quattro colpi vibratissimi risuonano solamente nel preludio. E appunto fino dal preludio sinfonico si annunzia la maggior cura dello strumentale, e quel preludio rimane anch' oggi uno dei migliori del Verdi; come si annunzia vivace la preoccupazione di fare spiccare di più l' armonia delle voci nel bellissimo coro dei cacciatori senza accompagnamento, nel quintetto finale che chiude l' atto primo, e nel quartetto a voci sole dell' atto secondo.

Fu primo il Basevi a delineare con bella chiarezza i contorni che separano la prima dalla seconda maniera del Verdi: e siccome la maggior parte dei musicisti ha fatta propria la teoria del diligente scrittore, così vinco la naturale ritrosia a valermi delle parole degli altri,

e cito quest' importante passaggio dell'opera del Basevi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*).

Dopo aver detto che nella prima maniera domina l' atteggiamento *grandioso* e l'*appassionato*, spinto questo secondo a una grandissima esagerazione, l' autore così continua:

« Nella *seconda maniera* il grandioso diminuisce o cessa del tutto, ed ogni personaggio non rappresenta altri che sè solo. » (Aveva detto il Basevi che nella prima maniera il canto *grandioso*, sebbene espresso da un solo personaggio, penetra nell' animo dello spettatore come fosse espresso da un popolo, da una casta, da un ordine di persone: e la passione doveva essere perciò necessariamente esagerata. E continua:) « La passione, imperciocchè individuata, non abbisogna di tanta esagerazione; laonde il canto, come che passionato, procede più tranquillo. Le cantilene sono meno *larghe* e più leggiere; i ritmi più mobili, e più scoperti; i *motivi*, in generale, più orecchiabili e volgari. » (Più volgari non direi. Dimentica forse l' autore tutto quel ciarpame di roba frettolosamente accozzata, che è in sette o otto opere della prima maniera, e che sfida la volgarità più rozzamente espressa?) « Il bisogno di carezzare maggiormente le orecchie ha richiamato in vita, in questa seconda maniera, i *parlanti* cui pareva che il Verdi avesse dato lo sfratto, tanto poco ne usò nella prima

maniera. Gli effetti di *sonorità* vennero assai meno adoperati, e, per lo più, a proposito. »

Il Basevi giustamente esclude che vi sia tale stacco fra le due maniere, che i caratteri dell' una non si ritrovino mai più nell' altra. « Nelle opere della prima maniera (egli dice) si vedono i *germi* della seconda, come in questa si trovano gli *avanzi* della prima; altre opere poi possono considerarsi di transizione. Tutti i lavori del Verdi mostrano peraltro dei punti d'analogia, che costituiscono propriamente il genere verdiano e sono l' espressione del suo ingegno. »

Resisto alla tentazione di trascrivere altre considerazioni del dotto scrittore. Il lavoro mio non ha la missione nè di sfondare una porta aperta, nè di iniziare il pubblico alle scientifiche e tecniche sottigliezze di cui i soli musicisti s' interessano. Poco importa alla grande maggioranza del pubblico sapere le differenze e le somiglianze scientifiche, fra le due maniere di scrivere; e i più anzi diranno: Ma come! non è il medesimo prorompente stile che predomina per esempio nell'*Ernani*, e signoreggia nel *Trovatore?* Rispondete di no e tentate provarlo, e il pubblico vi dirà che siete pedanti, e che avete torto marcio. Il « Come rugiada al cespite » dell' amante di Elvira andrà a braccetto col « Deserto sulla terra » dell'innamorato di Leonora, e l'ultima invocazione alla vita, con la quale Ernani tenta piegare l' implacabile

Silva, farà il paio con l'accorata mestizia dell' alato sublime canto della disperazione amorosa: « Sconto col sangue mio — L' amor ch' io posi in te. » Per il pubblico il Verdi è uno solo, è l'appassionato interprete dell' amore e della vendetta, del dolore eterno dell'anima umana e dell' odio dell' oppresso per l' oppressore; è il fortunato trovatore di cantilene che esprimono gli ardori amorosi d' un tempo, cavalcante fra le due selle del romanticismo già in via di spampanarsi, e dell'odioso naturalismo che non ha saputo darci altro all' infuori dell' operetta: una orrenda cosa pornografica, che non s'è alzata ancora al di sopra del legaccio delle calze, e già comincia a discendere nel fango. Affrettiamo l'opera di distruzione con un colpo maschile dei nostri stivali, e tiriamo innanzi.

***

Mormora nell' aria, aleggia, svolazza, penetra sorridente dappertutto un motivo. Taluni lo dicono volgare; ma è una *trovata* per altri: gli si dà la tenue importanza d' uno stornelletto e niente di più, e c' è chi lo dice degno, per spontaneità di frase e snellezza di ritmo, dell' autore del *Don Giovanni*. Intanto, nel giorno seguente alla prima rappresentazione dell' opera nuova, quel motivo corre sulle labbra di tutti, gli strimpellatori di pianoforte lo fanno sentire alle stupite signore, e se

alle signore pare impertinente l' immagine del poeta, nessuna osa negare la bellezza della musica. Quel motivo era la ballata « La donna è mobile ; » quell' opera rappresentata la sera avanti alla Fenice di Venezia (11 marzo 1851) s' intitolava il *Rigoletto*.

Il Verdi ha scritto, dopo, altre opere altrettanto belle: ma secondo me non ne ha scritta nessuna che superi il *Rigoletto*. Il genio suo può avere avuto, dopo, intuizioni più profonde, e concezioni più vaste, ma non trovò mai una più sublime efficacia drammatica, una più sapiente misura nel tenere a freno l' ardentissima fantasia, un più lucido ordine nella distribuzione musicale, e getti più fulgidi, e ondate più splendenti di motivi che rimarranno incancellabili nella storia musicale del secolo, nè una più gagliarda commozione che stringa in un solo e potentissimo affetto maestro, esecutori e pubblico.

Il *Rigoletto* è di quelle opere, che per un' amabile aberrazione dello spirito umano ci figuriamo sieno esistite sempre, dacchè mondo è mondo. Come supporre infatti che prima di Vincenzo Bellini non ci fosse il quartetto dei *Puritani*, la « casta diva » della *Norma*, tutta la *Sonnambula* dalla prima all' ultima nota, e non ci fossero del Verdi il *Rigoletto* e la *Traviata?* La strana teoria delle *melodie viaggiatrici*, messa in voga parecchi anni fa da un tedesco professore d' estetica musicale, ha forse la sua parte di vero : non che la melodia,

viaggiando per gli spazi trasportata dal vento, cada come il seme nella terra, e come il seme germogli; ma dicerto una parte della sua vita c' è stata sempre, e di quella vita hanno partecipato le generazioni da noi lontane, e popoli da noi remoti, e civiltà che non hanno che veder nulla con la nostra.

Così la melodia della « donna è mobile » ha la sua leggenda tutta moderna, e brevemente la riassumo.

Il gran tenore Mirate doveva rappresentare il personaggio del duca di Mantova, e le prove alla Fenice erano così bene avviate nei primi tre atti, che una sera fu tutta consacrata allo studio del quarto.

" Ma come va, maestro? " interrogò il Mirate scorrendo la parte. " Qui ci deve essere un pezzo per me solo, e non lo trovo."

" L' avrai un' altra sera: abbi pazienza."

E la prova andò a gonfie vele, e gli applausi dell' orchestra, tutta in piedi, salutarono il Verdi dopo finito il famoso quartetto.

Altra prova la sera dopo, altre domande del tenore, altre raccomandazioni di pazienza da parte del Verdi. Ma il Mirate, impazientissimo e inquieto, prese per un braccio il maestro, e condottolo in fondo al palcoscenico:

" Discorsi pochi," gli disse, " domani sera c' è la prova generale, e se non mi dai il pezzo che manca,

domani sera io non ti provo un accidente. Se non l' hai scritto, peggio per te: scrivilo subito."

"Ma eccolo qui," disse il Verdi, cavando di tasca un foglio di musica.

Mirate allunga la mano per afferrarlo, ma il maestro tirandosi indietro:

"Mi devi prima giurare una cosa," gli dice: "mi devi giurare che studierai senza farti sentire da nessuno questo pezzo, che per impararlo non lo canterellerai in strada o per le scale, al caffè o in gondola, che ti guarderai bene di rifarlo fischiando, che insomma prima di domani sera alla prova generale nessuno ne saprà nulla. Puoi giurare e promettere?"

"Prometto e giuro tutto quello che vuoi. Ma fammi dunque vedere!"

E strappato il foglio di mano al Verdi vi gettò gli occhi, lesse rapidamente, sorrise, rigiurò tutto quello che il maestro voleva.

Lo stesso giuramento e lo stesso silenzio volle il Verdi la sera dopo da chi assisteva per ragione d' ufficio alla prova generale. Sicchè alla prima rappresentazione del *Rigoletto*, quando l' orchestra, al quart' atto, fece sentire con i violini lo spunto elegantissimo del motivo, e il pubblico intento previde qualche cosa di nuovo, e il tenore Mirate seduto a cavalcioni d' una seggiola, nell' osteria di Sparafucile, attaccò con brio e

disinvoltura quel pezzo, successe che appena terminata la prima strofa fu un tale urlo da tutte le parti del teatro, che il tenore non trovava più il verso di cominciare la seconda strofa.

Il Verdi dovette presentire che quella melodia c'era stata sempre; e voleva colpire le immaginazioni col fatto, certamente non nuovo, d'averla ritrovata lui. Era appunto la ballata della « donna è mobile: » e uscendo il pubblico dal teatro, dopo uno di quei successi che onorano tutta un' arte, tutta una città, tutto un popolo, il pubblico ripeteva quasi perfettamente la snella modulazione del motivo: motivo così orecchiabile che il Verdi se n' era spaventato, temendo che per le indiscrezioni delle prove il motivo potesse volare in piazza, al caffè Florian, al Ridotto, in Rialto, e tutti lo ripetessero prima che l' opera andasse in scena.



Gli aneddoti relativi a questo insigne capolavoro sarebbero infiniti; e poche volte un uomo fu servito dalla fortuna così bene come il Verdi in quell' occasione. Era già scritto il libretto, e il maestro aveva davanti a sè i suoi quattro o cinque mesi indispensabili per crearne la musica, quando una mattina il povero Piave, bianco

come un panno lavato, venne ad annunziare che la polizia non voleva accettare il suo libretto.

"Veramente," diceva il buon Piave sempre inchinevole a dare ragione a tutti, "quel mettere in scena un pezzo di birbante di Re che ne fa di tutti i colori, non è mica roba per i nostri tempi. Troviamo un soggetto più confacente, che non dia nel naso alla polizia."

"Vai al diavolo tu, i libretti più confacenti, e le polizie di tutto il mondo. O scriverò la musica della *Maledizione*, o non scriverò più una nota."

Il libretto, cavato dal *Roi s'amuse* di Victor Hugo, era appunto intitolato la *Maledizione*.

E il Piave se n' andò via quatto quatto, grattandosi la testa come era solito fare nei momenti di grande imbarazzo.

Non c' era via d' uscita. La polizia non voleva richiami imperiosi dalla Corte di Vienna, perchè sapeva che del dramma di Victor Hugo era proibita la rappresentazione anche in Francia; il Piave cercava affannoso nuovi soggetti e non trovava nulla; il Verdi brusco e indignato ripeteva che non metterebbe in musica nessun altro libretto. Ma pare che la polizia dovesse essere per il Verdi la lancia d'Achille, la quale feriva e risanava (anche per i *Lombardi*, se ve ne ricordate, trovò lei la via dell' accomodamento), perchè ci fu un commissario

amico del Piave — il Piave aveva amici un po' dappertutto — che mandatolo un bel giorno a chiamare, gli disse d'aver trovato lui la maniera di salvar capra e cavoli.

"Sentiamo!" chiese con poca o punta fiducia il poeta.

E il commissario, uomo che aveva la passione del teatro, e che sentiva per giunta un gran debole per la musica del Verdi, spiegò al librettista che sarebbe stato agevole vincere le ritrosie della censura, trasformando il re Francesco I in un duca di Mantova purchessia, e facendo Mantova di Parigi e di Triboulet un Rigoletto.

"E siccome," concludeva con arguta filosofia il commissario, "i buffoni, ossia la gente che fa ridere, non danno mai noia alla polizia, io intitolerei addirittura l'opera col nome di *Rigoletto*, che diventa così il buffone alla Corte del duca di Mantova. Si salva la capra irascibile, che è il signor maestro...." concluse il commissario.

"..... e si salvano," ribattè il buon Francesco Maria Piave, "i signori cavoli della polizia." Abbracciò e baciò con lacrime di tenerezza l'amico, e stava tutto contento per correre a casa e lavorare alle modificazioni proposte, quando naturalmente gli venne in mente il terribile Verdi.

"Per me andrebbe benone," riprese grattandosi la testa, "ma il maestro chi me lo persuade? Egli ha ra-

gione, veh! ha sempre ragione; ma qualche volta, sicuro, abbozzare un po' non sarebbe mica mal fatto."

Bisognava uscire dall'incertezza. Corre il Piave tutto d'un fiato fino alla casa del Verdi, gli entra in camera come una bomba, racconta il colloquio col commissario, dice che con pochissimi ritocchi il libretto rimarrebbe qual è.... e intanto vigilava coll'occhio il terribile maestro, per paura della tempesta che sarebbe scoppiata furiosa: proprio come Don Abbondio sotto la gragnuola del cardinal Federigo.

Ma il Verdi silenzioso, con le sopracciglia aggrottate, con le mani in tasca, non dava segno d'impazienza. Meglio così, e il povero Piave potè senza grandi tremarelle arrivare in fondo alle sue spiegazioni.

"E tu approvi, eh, miserabile?" tuonò a un tratto il minaccioso Giove.

"Maestro mio, maestro mio.... la necessità, la censura...."

Ma il Verdi già sorrideva. Meno male; capitava in una giornata di buon umore. Posò infatti le mani sulle spalle del Piave, e con quella sua bella voce, a cui l'accento dell'amicizia dava qualche volta come delle inflessioni fuggitive di tenerezza:

"Povero amico," gli disse, "ti ringrazio di tanti fastidii che ti prendi per le cose mie...."

"Eh via, maestro, bazzecole! Ma che se ne deve

neanche discorrere? E non è forse il mio sacrosanto dovere?"

E la voce del caro poeta tremava tutta, perchè una parola buona del Verdi, da lui venerato fino all'idolatria, lo metteva fuori di sè dalla gioia.

"Vedi dunque," continuava il maestro, "l'idea del tuo Commissario non è mica cattiva! Che cosa mi fa a me che invece d'un re ci sia un duca? E anche Triboulet.... ma sai che il nome di Rigoletto mi svaga? Sicuro: lo voglio chiamare Rigoletto, e Bianca diventerà Gilda, e il Saint Vallier diventerà Monterone.... Accetto tutto. E se scriverò un'opera di cui io possa farmi onore, diremo ai signori posteri che abbiamo preso per collaboratore un commissario di polizia. E ora vattene, e portami presto il libretto accomodato."

Piave in quattro salti arriva a casa, e in pochi giorni il nuovo *Rigoletto* è in ordine. Il Verdi, temendo di non fare a tempo per quando s' era impegnato, fugge via da Venezia, si chiude nella sua villa a Busseto, non vede nessuno all'infuori della famiglia Barezzi e dei suoi, e in quaranta giorni scrive tutta l'opera, comprese le parti d'orchestra, e rivola a Venezia col presentimento confuso d' avere scritto davvero un capolavoro.

Non s'ingannava. Oggi il *Rigoletto* ha cinquant'anni precisi, e la sua gioventù è fresca e lucente come ai bei giorni della sua venuta nel mondo.



L' influenza benefica della nuova maniera, che il Verdi sposò, è evidentissima in quest'opera. Se gli ostinati vollero vedervi ancora le traccie delle famose volgarità, citando in proposito la stretta del duo « Sì, vendetta, tremenda vendetta, » il maestro potè risponder loro con dieci pezzi di musica, di così magistrale fattura e di così nobile ispirazione, che nessuno, fra i grandissimi del passato, sdegnerebbe di firmarli. È una meravigliosa galleria di quadri; è una successione di bellezze sfolgoranti; è la musica fattasi dramma; è il dramma che chiede soccorso alla musica per esprimere le note dell'umano dolore, per dare alle tremanti labbra paterne il grido fulmineo dell' odio vendicatore, per fare esalare in un sospiro ineffabile d' amore e d' ambascia la pura anima della fanciulla tradita. Oh! le lacrime di sdegno che devono essere traboccate dagli occhi del maestro che la fiamma del genio facea lampeggiare! Oh! i ricordi incancellabili che nella solitaria villa di Sant'Agata devono essersi accumulati, e ai quali con nobile compiacenza ritornò ogni tanto la mente commossa di lui che si rammentava! Alcuni con forbita penna, il Ghislanzoni fra gli altri, hanno descritti quei luoghi, quel giardino, quei grandi alberi piantati dal

Verdi giovanissimo, che mormorano oggi l' austera musica delle rimembranze. Ma io, non so perchè, non riesco a pensare alla storica Villa, senza ch' io veda drizzarsi davanti a me la tragica maschera dal tragico riso di Rigoletto, e la piumata spensieratezza del dissoluto stornellatore, e il pallido fantasma della donna che volle immolata sè stessa per salvare chi la tradiva. Di queste ombre pensose è piena la villa, e ogni corda della spinetta che il maestro lascerà per testamento alla Casa di ricovero dei musicisti e che scherzando dava ad intendere essere sempre scordata, custodisce forse gelosamente il grido immortale di taluna delle anime, favoleggiate e fatte vivere dal nuovo Prometeo della musica.

Ma non commoviamoci prima del tempo: ridiamo anzi. E per rider bene, basterà rammentare che due anni dopo l' andata in scena del *Rigoletto* a Venezia, riprodottasi l' opera al Covent-Garden di Londra, la *Gazzetta Musicale* di Parigi, la grande covatrice dei geni che non sono ancora usciti dal guscio, scriveva che nella nuova opera *la melodia manca, e questa mancanza non è riscattata da qualche bel pezzo d' insieme*. E l' articolo finisce profetando che, probabilmente, la nuova opera avrà corta vita.

Il *Rigoletto* fu il primo dei tre capolavori, che in meno di due anni offriva al mondo stupito il maestro. *Omne trinum est perfectum;* e la vena non accennava

ad essere stanca. Dopo il dramma dell'amor dissoluto e della colpa, la violenza dell'amore barbaramente contrastato nel *Trovatore:* dopo che l'*orrendo fuoco di quella pira* avrà fatto scattare in piedi le platee di mezzo mondo, ecco la pallida immagine di Margherita Gautier, ecco l'audacia più clamorosa, tentata fino allora dal teatro melodrammatico, di fare ideale il vizio, di rendere amabile, elegante, e artisticamente accettabile la corruzione della vita contemporanea.

A tutto basta il Verdi: come il Ciclope della favola, egli fa scintillare nella sua spelonca di luminose faville l'incudine, e ogni pezzo di ferro battuto è un personaggio vivo e vitale, è un frammento dell'immane opera a cui attende da tanti anni, è una colonna di quel tempio che egli si fabbrica con le proprie mani di mese in mese.

Attorno alla spelonca del dio, vigilano attenti i geni della musica, ma quando le nerborute braccia di lui (come favoleggiò del proprio padre il figlio Dumas nella sua splendida apoteosi paterna) quando dunque le braccia sono stanche di maneggiare il martello, il sorridente Polifemo viene sulla porta a salutare il monte che gli si erge tranquillo e maestoso d'intorno, e discorre con gli alberi di cui egli intende il linguaggio, e saluta il sole di cui rapisce ogni giorno un raggio splendente, e interroga le stelle che si accendono una dopo l'altra

nel cielo, e che gl' inviano misteriosamente l' ispirazione che cerca.

Per l' impeto della passione che tutto lo domina, il *Trovatore* parve a taluni un ritorno del Verdi alla prima maniera. E in verità v' hanno passi che la ricordano qua e là, come ad esempio certe *cabalette* di vecchia fattura, e certi scoppi di esagerazione che ricordano le strappate di morso d' un cavallo di sangue: ma c' è in quasi tutta l' opera una gagliarda impronta di novità, e la passione vi si esprime con accenti così poco uditi insino allora, che alla meraviglia grandissima successe a poco a poco un entusiasmo d' anno in anno crescente; sì che di nessuna opera in musica, neppure forse dell' immortale *Barbiere di Siviglia*, sbatacchiato perfino nelle rimesse e nelle stalle di campagna ridotte a teatro, la statistica può segnare un numero così grande di rappresentazioni come del *Trovatore*.

Questa popolarissima opera segna forse, con la *Forza del Destino* apparsa nove anni più tardi, il punto culminante della parabola descritta dal romanticismo nella musica: ma il *Trovatore* vince la sorella venuta dopo, per la maschia e quasi selvaggia energia dei ritmi, per una specie di agitazione febbrile che serpeggia da un capo all' altro del dramma, anche nei momenti di più affettuosa tenerezza e di più soave passione.

Credo che nessuno, compreso lo stesso Verdi, abbia

mai ben capite le strambe situazioni e le numerose inverosimiglianze del libretto, che è la più scarmigliata matassa uscita dal cervello del poeta Cammarano: e può anche darsi che il Cammarano, dopo averlo scritto, non sarebbe più riuscito a sdipanarlo. Ma il Verdi ne afferrò con la mente la salda compagine delle situazioni, e la fantasia e l'estro supplirono mirabilmente alla deficienza del poeta. Il pubblico capì dove potè, presentì, indovinò, si commosse, e in meno di due anni non v'era quasi città dell' Italia che non sapesse a memoria una ventina di pezzi dell' opera.

La prima rappresentazione ebbe luogo a Roma al teatro Apollo, nel gennaio 1853: e non ostante la minaccia d'un forzato riposo, perchè lo straripamento del Tevere aveva inondato il quartiere più basso di Roma, dove sorgeva, come una voliera di ranocchi, il paludoso teatro di Tordinona, demolito ora, in omaggio a quell'altra diavoleria che chiamano «piano regolatore,» fino dalle otto della mattina di quel memorabile giorno, 19 gennaio, la gente faceva alle gomitate per accaparrarsi un posto al botteghino dell' Impresa. A mezzogiorno tutto era venduto, e alle cinque di sera la gente, stipata nelle vetture perchè le vie erano rese impraticabili ai pedoni dall'inondazione sempre minacciosa, batteva come un' ondata umana alle porte esterne del teatro, invadeva rumoreggiando la platea, si disponeva a quel suo grande e legittimo atto di democratica sovranità,

per la quale gl' ingegni umani, dacchè mondo è mondo, si torturano, e che è la più cara, la più ambita, la più invidiabile delle conquiste.

Il successo del *Trovatore* superò le più arrischiate previsioni. Le repliche di pezzi furono innumerevoli, le chiamate al maestro infinite, l' esecuzione degli artisti mirabile. Carlo Baucardè, nella parte di Manrico, seppe così bene colorire la musica più appassionata che avesse scritta fino allora il Verdi, e modulò con tanta dolcezza i suoi canti paradisiaci, che fece dire a taluno, potersi trovare la scintilla del genio anche in una cosa meccanica com' è la voce umana. E il Verdi stesso, nella bella schiera di tenori dell' ultimo trentennio, confessava di non aver più trovato una voce che meglio di quella del Baucardè si piegasse alle sfumature più delicate del canto italiano.

Dissennato scialacquatore d' una ricchezza che la natura gli aveva conceduta, il Baucardè sciupò in brevissimo giro di anni quella sua voce mirabile, e fu veduto, negli ultimi anni della sua vita, bighelloneggiare per le vie di Firenze, e nascondere il rammarico d'una gloria, troppo presto svanita, con l' artificiale sarcasmo d' un' anima che voleva parere indifferente e cinica. Ritiratosi giovanissimo dal teatro, dopo un tentativo di resurrezione baritonale, egli morì nella meritata indifferenza dei suoi contemporanei.

Capitolo VIII.

La Traviata. *Fiasco dapprima, poi trionfo. La rapidità del produrre. Verdi e i suoi librettisti. Tre nuove opere. Il* Ballo in Maschera. *Maccheroni a Voltri.* La Forza del Destino. Don Carlos. Aida.

C'è una lettera del Verdi, in data del 7 marzo 1853 indirizzata a Emanuele Muzio, amicissimo suo. È scritta da Venezia e si compone di due sole righe. Dice così:

« Caro Emanuele,

» La *Traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia, o dei cantanti?... Il tempo giudicherà.

» Sempre vostro, G. Verdi. »

Il maestro, cosa notevole, non accenna alla possibilità che la colpa possa essere del pubblico. Il pubblico non s'inganna mai, e l'accusa d'incapacità a giudicare, che gli venisse dal Verdi, mostrerebbe una tal quale ingratitudine, dacchè è certo che nessun artista fu nel secolo decimonono altrettanto carezzato e corteggiato come il Verdi dai pubblici italiani.

Ma l'opera nuova *fece fiasco*, e le parole giustamente orgogliose della lettera verdiana, « il tempo giu-

dicherà, » accennano nel maestro la coscienza sicura d' aver fatta opera, della quale l' arte non ha da vergognarsi, e alla quale il tempo saprà rendere la dovuta giustizia.

Cadde la *Traviata* a Venezia, perchè il recente e immenso successo del libro di Alessandro Dumas figlio circoscriveva, per così dire, la commozione in un ambiente troppo realistico, sì che potesse la musica, idealissima fra le arti, accaparrarselo e farlo suo. Bisognava che le menti si abituassero un poco per volta a una maggior distanza prospettica del quadro, per ammettere che un soggetto così vivo, così — lasciatemelo dire — vibrante di modernità, diventasse terreno adatto alla musica. Cadde la *Traviata,* perchè non subito si comprese la delicata finezza di una musica, la quale scostavasi da quanto s' era fatto e s' era tentato fino allora. E cadde in quella memorabile sera del 6 marzo a Venezia, perchè veramente l' esecuzione degli artisti fu al di sotto della mediocrità, e dette alimento alla vena arguta dei Veneziani : i quali scoppiarono in una solenne risata, quando sentirono dire dal medico di Violetta che la tisi le accordava poche ore soltanto di vita ; mentre la signora Donatelli, che rappresentava la parte di tisica, era grassa come una mortadella di Bologna.

Ma l'opera, non voluta dare dal Verdi in nessun altro teatro, riapparve un anno dopo nella stessa Ve-

nezia, con artisti migliori, con ambiente mutato, con più accurata *messa in scena*, e, a dispetto degli uccelli di cattivo augurio, fu così grande il successo, da non parer minore di quello memorabile che aveva salutato tre anni prima l'apparire del *Rigoletto*.

Dissero i critici di mestiere che la *Traviata* segna una terza maniera del Verdi. Io la direi piuttosto una luminosa parentesi, in quel luminosissimo discorso melodico, che si svolse per tanti anni dalla ferace fantasia del maestro. L'intimità del soggetto richiedeva una musica improntata a qualche cosa di nuovo, d'intimo, di malinconico, senza mai perder di vista, anche negli impeti della passione, la nobile castigatezza dell'arte: richiedeva una saggia distribuzione di parti, per evitare la monotonia d'un continuo piagnisteo amoroso: richiedeva la mano sicura dell'uomo, che s'accende d'emulazione nelle difficoltà e si eccita nel pericolo. Tutto questo ottenne il Verdi con la sua musica, considerata poi sempre, anche dopo la *Carmen* di Giorgio Bizet, una delle più audaci imprese felicemente riuscite, una delle cose più esteticamente moderne che arricchiscano il patrimonio dell'arte.

I novatori d'una certa scuola, che sorridono di compassione all'austero invito del Verdi di tornare all'antico, vedano nella *Traviata* una certa pagina, che di certo alla loro superba noncuranza è sfuggita, e che

s' intitola la scena del gioco. Con mezzi semplicissimi, con una frase cioè affidata ai clarinetti, i quali dipingono a meraviglia lo stato d' agitazione d'Alfredo, e con una frase appassionata di Violetta che s' intreccia e si snoda formando un commovente contrasto, il Verdi è riuscito a ottenere quello che oggi chiamano dramma musicale; e ad ottenerlo con melodie vere e proprie, mentre i novatori che si vantano seguaci del sommo Wagner vi annaspano attorno con le sconclusionate melopee.

La *Traviata* non appartiene a una terza maniera; ma ha vita a sè, è indipendente e in parte si discosta dalla tradizione verdiana; è il canto solitario d'un'anima che l' amore redime, è forse un germe lasciato cadere in terra e che i musicisti del secolo ventesimo, se avranno un giusto intuito e un giusto concetto dell'arte, sapranno far germogliare. Il Verdi, soddisfatto del tentativo, non pensò più a rinnovare la prova; forse egli pure credette che non si debba chiedere alla musica più di quello che essa può dare, e che a volerla chiudere in troppo angusti confini si corre rischio di soffocarla.

Ma dell' uomo di genio non bisogna con soverchia insistenza investigare i propositi. Il genio ha certe sue apparenti e sublimi spensieratezze, che possono anche talvolta parere contradizioni. Domandategli: O perchè dopo un soggetto così intimo, così scabroso, e fino ad un certo punto così prosaico, com'è quello della *Signora*

delle camelie, siete volato indietro attraverso i secoli, e avete scelto un tema storico a patriottico? E il genio non saprà che cosa rispondere. Domandategli ancora: E perchè, dovendo scrivere un' opera nuova per il grande Teatro Lirico di Parigi, e per una così solenne occasione com'era allora l' Esposizione Universale, avete per l' appunto messo in musica i *Vespri Siciliani*, pagina non certamente lietissima nella storia delle invasioni francesi? E Giuseppe Verdi si stringerà nelle spalle, e dirà di non saper neanche lui le ragioni di quella scelta.

Obbedisce a un segreto istinto che lo guida, segue con l' intenta anima sua una voce melodiosa che gli sussurra all'orecchio; vede una scena d' amore o di violenza, di pietà o di sangue, di magnanimo sdegno o di fastidiosa perfidia; e vi penetra dentro, vi s' immedesima, la fa sua; vi architetta intorno tutto un dramma, una epopea, un mondo musicale. Poi se lo plasma a modo suo; con una immaginaria stecca abbozza in una fantastica creta i personaggi, li colorisce con un pennello che gli volteggia sugli occhi, come il pugnale sognato da *Macbeth*.... ed ecco perchè, prima di cominciare a scrivere materialmente le note di musica, egli sente palpitare nelle sue viscere tutta l'opera, e scrivendo non fa che tradurre ciò che una voce interna, come se leggesse, gli detta.



A proposito di questa faccenda della rapida concezione di un' opera, e di quell' improvvisare che a taluni pare difetto, ad altri pregio singolare dell' ingegno italiano, si parlava una volta, presente il Verdi, della miracolosa composizione del *Barbiere di Siviglia*, che i biografi affermarono esser durata fra i tredici e i sedici giorni. Qualcheduno domandò al Verdi:

" Che cosa crede, maestro? È una leggenda, o una verità? "

Il Verdi era in una giornata di buon umore: mancavano nel ristretto crocchio degli intimi quei terribili seccatori, che furono durante tutta la sua vita le sole persone che egli cordialmente odiasse; ond' è che potè esprimere tutto il suo pensiero. Disse dunque esser possibile che il grande Rossini non mettesse più di sedici giorni a scrivere il *Barbiere*: ma nella sua mente i personaggi già s' erano coloriti, si movevano, avevano una fisonomia spiccata, parlavano ciascheduno secondo il proprio carattere: e le scene succedevano alle scene, e l'opera d'arte veniva a mano a mano colorandosi, acquistava essa pure gli attributi, si potrebbe dir soprannaturali, della vita. Sicchè in quella notte famosa in cui il Rossini, accomiatatosi dai soliti amici che lo accompagna-

vano nelle allegre scorrerie notturne, rientrò in casa e si mise a scrivere il primo coro e la piccola aria di Fiorello, l'opera era già a buon punto. Empiendo di note i fogli di musica, il maestro traduceva quello che stava già scritto a caratteri incancellabili nella sua mente, e da quella mente sovrana le idee, già accumulatevi, si venivano snodando, pigliavano la forma definitiva, si fissavano durabilmente sulla carta. Chi può indovinare l'interno rimescolio della fantasia del maestro nelle ore della giornata, in cui pareva che egli si occupasse di tutt' altro? Chi può dire quanto materiale gli si addensasse dentro nelle ore dell' apparente vagabondaggio da una strada all' altra, durante le visite a qualche bella cantante, nelle lunghe stazioni alla trattoria per i succulenti desinari e per le giocondissime cene?

E quello che il Verdi affermava del Rossini si può, forse con maggior verità, ripetere per l'autore del *Rigoletto*. Schivo della rumorosa compagnia fino da giovine, per una talquale inclinazione alla solitudine e al raccoglimento, Giuseppe Verdi ha sempre *veduta* l'opera quasi compiuta molto prima di mettersi a scriverla. Si sa di lui che passava spesso parecchie ore nel bel giardino della villa sfogliando le pagine d'un libretto, leggendone ad alta voce le strofe, meditando, passeggiando. Se gli capitavano in casa amici, faceva loro un cenno di saluto, poi di nuovo s' immergeva nella lettura, e

dalla lettura passava alla fantastica contemplazione dei personaggi, chiedeva loro il segreto della passione onde erano agitati, e quelli a uno a uno gli rispondevano. Così le linee principali, le mura maestre del nuovo edifizio erano già tirate e costruite quando il compositore, agitato dal fuoco interno della ispirazione, incominciava la trascrizione materiale dei pezzi.

Giuseppe Verdi fu più volte accusato di aver messo sotto i piedi la musa della poesia, musicando libretti nei quali spesso non trovava ospitalità neppur la grammatica. Astrattamente il rimprovero è giusto: ma come nei libretti egli cercava soprattutto le situazioni ed i contrasti drammatici, così ebbe sempre in uggia il verseggiatore più forbito del suo tempo, ma troppo molle, armonioso troppo nelle strofe scorrevoli, per contentare quella sua smania di colorire con molta violenza le passioni.

È notevole infatti come di questo poeta così caro a Vincenzo Bellini (parlo, s' intende, di Felice Romani) non volesse il Verdi sentir più discorrere, dopo i libretti fornitigli per le prime due opere, e rifatti poi e rimpasticciati, anche quelli, da Temistocle Solera. Occorreva al Verdi, non un poeta voglioso di seguire il proprio estro, ma uno schiavo della penna, un martire della rima e del metro, un paziente mosaicista che componesse di pezzettini ogni scena, e tornasse magari

dieci volte sul proprio lavoro. Grottescamente terribili e comicamente solenni rimangono nella storia aneddotica della musica certe tirannie selvaggie del Verdi, che minacciava di feroci gastighi il poeta, se non riuscisse a scrivergli quella data strofa nel modo preciso com' egli la voleva.

Il povero Piave, che per il Verdi si sarebbe buttato nel fuoco, era il solo che non protestasse mai, che desse anzi sempre ragione al maestro. Meno trattabile, Salvadore Cammarano, autore di vari libretti verdiani, e di quella selva selvaggia e aspra e forte che è il *Trovatore*, prometteva di fare a modo del maestro, poi si buttava sempre dietro le spalle la commissione, e i versi promessi non venivano mai. Un giorno, bello e terribile giorno perchè il maestro era acceso dal divino estro inventivo, egli aspetta all' ora indicata una lettera del librettista, che deve inviargli una scena rifatta, non piaciuta affatto al Verdi nella prima edizione. Il Cammarano, cosa insolita, fu preciso: e il maestro, strappando la busta della lettera, cominciò a leggere piano, poi ad alta voce, poi declamando: ma, cattivo segno, tornava ogni momento daccapo. Finalmente, facendo una pallottola della carta e gettandola impetuosamente per terra, gridò:

" Ma no, perdio, non è questo che io voglio.... Lui non capisce che ho qui nella testa il motivo, ma alle

parole che mi ha scritte si adatta bene come il turbante d'un turco sulla testa di un monsignore. Azucena racconta, ma è un racconto concitato, tutto passione, tutto spasimi, tutto rimembranze dolorosissime...."

E fermatosi a un tratto in quel suo rapido passeggiar nella camera, che era segno di grande impazienza, afferrò una penna e un foglio bianco, e buttò giù, empiendo di scarabocchi la carta, un paio di strofe: le lesse ad alta voce, poi le rilesse declamando, e la declamazione pigliando a poco a poco le forme ritmiche della musica, si svolse in quel canto che diventò in breve popolarissimo, e che comincia con le parole:

Stride la vampa! la folla indomita ec.

Nè fu questa la sola volta in cui il Verdi diventò collaboratore di sè medesimo. Egli spesso tracciava le linee del carattere dei personaggi, voleva che una certa frase, tolta di peso al dramma che serviva di traccia al libretto, entrasse per forza nella strofa com' egli l'aveva immaginata; e se la grammatica, messa sul cavalletto della tortura, faceva boccucce e accennava a sentir dolore, il maestro con spietata filosofia diceva: "Peggio per la grammatica, purchè la musica abbia il posto d'onore."

Fu sempre generosissimo con i suoi poeti. Finita l'opera, scherzando chiedeva scusa all' umile e affe-

zionato collaboratore di tante prepotenze usategli, e noncurante del denaro per sè, pagava con molta larghezza i librettisti. Al Piave, che gli serviva spesso da ambasciatore con i commissari di polizia, che gli faceva da galoppino con gl' impresari, che ammansava gli sdegni del tenore, i ripicchi del baritono, il brontolío del basso profondo, e le gelosie, i rancori, le vanità senza fine della signora prima donna — tutta gente con la quale il Verdi non aveva, di solito, altri rapporti che di rabbuffi secchi e incisivi, e di terribili aggrottamenti di sopracciglia — al Piave, dicevo, egli fu largo di soccorsi per tutta la vita.



Non è vero, come taluno ha affermato per portare una pietruzza alla leggenda verdiana, che un giorno il Piave offrisse un pezzo di pane e di formaggio al Verdi giovanissimo, che aveva nelle tasche, fu detto, lo spartito del *Nabucco*, ma non aveva due lire per desinare. Qui non posso ricordare senza una viva commozione quel giorno, in cui dal fattorino postale mi fu recapitata una lettera, di carattere ignoto per me sulla busta, e apertala lessi in fondo alla seconda pagina il nome del maestro immortale. Impegnato a scrivere di Lui, avevo incaricato un amico comune di domandargli certe notizie che lo riguardavano : ma l' amico, per scansare il

pericolo di un rabbuffo, mi rispose essergli mancato l' animo di affrontare il maestro. Fattomi allora coraggio, scrissi direttamente; e chiesi venia prima di tutto perchè una persona a lui del tutto ignota osasse importunarlo con inchieste seccanti. La risposta, tutta di pugno del Verdi, fu questa:

« Egregio Sig. Checchi,

» Ella non può essermi ignoto. Conosco molto bene ed il nome di Checchi e quello di *Tom.*

» Non ho nulla a ridire sulle notizie scritte sul conto mio. Certamente molte e molte cose non sono esatte, come per esempio quella che un giorno andai affamato da Piave, che divise con me il suo pranzo — un pezzo di formaggio ed un tozzo di pane. — Povero Piave! io lo conobbi soltanto quando scrissi l'*Ernani*, ed allora io non avevo più bisogno *nè di formaggio nè di pane*. E così di tante altre inezie che non vale la pena di rettificare.

» . . . . . Scriva pure (poichè così vuole) quello che crederà sulle mie opere, ed io sarò lieto di leggere il suo giudizio, sia pur severo, se racchiuderà qualche cosa di nuovo e di serio, come si può sperare in un lavoro fatto da Lei.

» Con la più profonda stima

» dev.mo

» G. VERDI. »

Ma quello che il Verdi non disse mai nè a me nè ad altri, è che il Piave trovò sempre in lui un benefattore, che si faceva perdonare il benefizio con la delicata maniera di porgerlo. Ma l' uomo privato non entra per nulla in questo mio rapido cenno sull' artista: a raccontarne le benemerenze ci vorrebbe un volume da sè: e torno all' artista.

Dopo i *Vespri Siciliani*, musica un po' eclettica, che sembra palesare nell' autore una nuova tendenza alle forme meyerberiane con un po' di tintura francese, ma pur serbandosi italiana nella perspicua limpidezza melodica (furono rappresentati per la prima volta nel 1855 a Parigi) scrive il Verdi quella che per allora fu la penultima sua opera per le scene italiane; quel *Simon Boccanegra* che alla Fenice di Venezia ha un mediocre successo, ma che gli offre ventiquattro anni più tardi l' occasione di conoscere intimamente Arrigo Boito: ricreatore, avvivatore del vecchio e oscuro libretto del Piave; e sul nuovo testo il Verdi rifà grande parte dell' opera, che si arricchisce dei tesori di armonia e di sapienza musicale acquistati nell' ultimo quarto di secolo dall' autore di *Aida*, e accenna di straforo a qualche balenío, a qualche piccola concessione alla scuola wagneriana.

Ma non fu inutile l' incontro dei due musicisti italiani. Forse già l' autore del *Mefistofele*, mentre cesel-

lava taluna delle strofe del nuovo *Boccanegra*, buttava anche sulla carta le prime linee dell' *Otello*, s' intendeva col Verdi sulla distribuzione degli atti, sulla economia delle scene principali: e chi potesse di quei loro colloqui riscrivere la succinta narrazione, farebbe forse uno dei libri più geniali dell' arte e della letteratura contemporanea.

Poco è a dir dell'*Aroldo*. Composto con gli avanzi d' un' altra opera, lo *Stiffelio*, che cadde nel 1850 a Trieste, e tutto rifuso con nuovi pezzi, con modestissimo esito rappresentato nel 1857 a Rimini. Ma so a proposito di quest' opera un aneddoto, che non credo riportato da alcun biografo.

Dirigeva l' orchestra nel teatro di Rimini Angelo Mariani, l' amicissimo del Verdi, uno dei più celebrati fra i direttori e concertatori d'opere contemporanei. Durante le prove dell'*Aroldo*, il Mariani s' affannava una certa sera in orchestra a far ripetere con insistenza la *burrasca*, e indispettito scoteva quella sua zazzera, che fece sempre parte della *mise en scène* d' ogni spettacolo diretto da lui. La scoteva, rimproverando l' orchestra di non riuscire *a cavar fuori* quello che pure a lui resultava leggendo la partitura. Dopo inutili tentativi, il Verdi, che assisteva alla prova, e che secondo il suo solito non aveva mai aperto bocca, si avvicinò al Mariani, e rapidamente gli disse:

" Tira via : vai innanzi con la prova."

Obbedì il Mariani, un po' brontolando, e all' uscir dal teatro domandò al maestro :

" Ma che diavolo t' è girato di non farmi tentare ancora ? Credi che con un po' di buona volontà non si sarebbe riusciti a cavarne le gambe ? "

" Dio mi guardi dall' aver dubitato, neanche un momento solo, di te e dei tuoi bravissimi professori. Ma non ti sei accorto," e il maestro sorrideva con la semplicità degli uomini per davvero grandi, " non ti sei accorto che non poteva venir fuori nulla, perchè la strumentazione del pezzo è difettosa ? Ti prometto bensì che per domani sera sarà strumentato di nuovo."

L' autore del *Nabucco*, del *Rigoletto*, della *Traviata*, riconosceva d' aver male strumentato un pezzo sinfonico : e lo confessava ingenuamente. Quante di queste preziose confessioni si sentono ripetere oggi ?

Di lì a due anni, nel febbraio del 1859, si rappresentava all'Apollo di Roma il *Ballo in Maschera*, e fu per allora il canto italiano del cigno. Le altre tre ultime opere prima dell'*Otello* e del *Falstaff*, cioè *La Forza del Destino*, *Don Carlos* e *Aida*, ce le rapirono, nella loro prima comparsa, la Russia, la Francia e l' Egitto. Non importa : eravamo ricchi, e potevamo, spensierati epuloni, cedere ad altri popoli i capolavori che essi venivano ad implorare in Italia.

Il *Ballo in Maschera* chiuse per il momento, con una mirabile apoteosi, il glorioso cammino del maestro sulle scene italiane. Per l' impeto della passione parve un ritorno ai primi tempi : ai tempi in cui il torrente delle melodie irrompeva quasi furioso : ma i freni dell' arte hanno maggiore potenza di tutto il resto ; non sono più motivi che leggiadramente solletichino l' orecchio, ma esclamazioni gagliarde di anime agitate da forti passioni, governate da una tal quale riflessione artistica.

Il dramma dell' amore, questa mèta perpetua della fantasia perpetuamente giovane del maestro, ha nella nuova opera la sua più alta e più nobile espressione, ha accenti di tenerezza infinita e di crudelissima ambascia, di cui l' eco si ripercoterà più tardi nell' altro dramma amoroso della *Forza del Destino*. La spontaneità del bel canto non è vinta, ma uguagliata dalla suprema eleganza delle forme, agili e snelle come una primaverile fioritura, pure ed elette come le linee modellate da un greco scalpello. Non v' è oramai nessuno in Italia, anche mediocremente erudito nelle cose della musica, il quale non convenga in questa sentenza : che il *Ballo in Maschera* è uno dei più notevoli capolavori del teatro melodrammatico contemporaneo, come quello che racchiude appunto una maggiore nobiltà di stile, una elevatezza singolare d' ispirazione, un' accuratezza

armonica e strumentale quali il Verdi non aveva avute forse mai prima d'allora, e saggie proprietà di toni per esprimere il brioso, il patetico, il drammatico.

Quasi ad ogni pagina se ne trovano gli esempi; fatti più evidenti e più vivi da una benintesa varietà di ritmi. Anche a Parigi, nella esigente Parigi dove il genio del Verdi trionfante s'impose, il *Ballo in Maschera* ebbe le più festose accoglienze, quantunque il lillipuziano Rossini della Francia, quell'Auber, che nella gioiosa festività e nell'abbondante ricchezza di motivetti seppe nascondere la mancanza quasi assoluta di virile originalità, avesse già fatto rappresentare con lieto successo il *Gustavo III*, che ha il soggetto medesimo del *Ballo in Maschera*.

Anche qui il Verdi dà una bella lezione ai futuri cercatori e lambiccatori del così detto dramma musicale; e basterebbe citare dell'opera un brano soltanto: la scena ove si snoda in lucentissime spire la divina romanza della donna, preceduta da quell'accorato lamento del flauto, che par che dipinga lo strazio di un'anima, combattuta fra l'ardore della passione e il freddo sentimento del dovere. Altro esempio lo trovi nella celebre aria del baritono all'ultimo atto, in cui il tono angoscioso di *re minore* produce un sì bel contrasto all'entrata del *maggiore*, quando il pensiero dell'uomo iniquamente tradito corre, sulla melodia alata, a ricercare

affannosamente le memorie e le dolcezze d' un tempo irrimediabilmente perduto.

L' accoglienza che ebbe la nuova opera nei principali teatri d' Italia, ove fu rapidamente riprodotta, non parve minore di quella che avevano ottenuta le più fortunate delle opere precedenti. Nelle vicende di quel periodo, in cui si svolse la grande epopea dell' indipendenza e della libertà italiana, era bello associare i nomi dei grandi eroi e dei grandi statisti al nome immacolato e glorioso dell' uomo, che col prestigio dell' arte aveva fatto risonare il nome d' Italia nei due emisferi: e parve e fu di lietissimo augurio accomunare le speranze del sicuro riscatto della patria con i trionfi, inutilmente invidiatici dagli stranieri, della divina fra tutte le arti, la musica.

Ma Giuseppe Verdi, aborrente da ogni sciocca *réclame*, in quel tumulto di cose e d' uomini, in quel prorompere di facili entusiasmi, in quel balenío di bandiere e nella febbrile eccitazione degli animi, sempre più schivo di teatrali dimostrazioni fuggiva quasi dal consorzio della gente: e pago della solitudine della diletta sua villa, o contento nel ristretto numero di pochi amici che si raccoglievano attorno a lui nella dilettissima Genova, lasciava passare il fecondo turbine rivoluzionario, che rinnovava e ringiovaniva da un capo all' altro l' Italia. Chiedeva intanto, nell' ap-

parente riposo di quasi tre anni, nuove ispirazioni per altri lavori.



Chi nel 60, mentre a Genova si acclamava ogni sera l' autore del *Ballo in Maschera*, avesse voluto sodisfare la legittima curiosità d' ogni Italiano di conoscere il celebre Verdi, non l' avrebbe dicerto trovato nè fra le quinte, nè in un palco del Carlo Felice: ma come uno scolaro in vacanza l' avrebbe visto errare, sotto quello sfavillante sole della Riviera, da un paesetto all' altro in cerca d' aria, di luce, di salubrità, e d' appetito. Anche d' appetito; e mi raccontava il Montuoro, amico del Verdi, che il grande e buon maestro si rallegrava come un fanciullo quando lui e il Mariani, direttore d'orchestra al Carlo Felice, andavano a proporgli una bella scorpacciata di pesce in uno dei paeselli vicini.

Fu ricordevole fra le altre una gita a Voltri, per la quale il Verdi impose al Montuoro che dovesse cuocer lui i maccheroni alla napoletana: e siccome il Montuoro, non fidandosi dei commestibili che troverebbero a Voltri, accettò, a condizione di far le provviste in città, il Verdi di buon animo lo accompagnò nelle tortuose straduzze di Genova, e dovette caricarsi di burro, di formaggio, di conserva di pomodoro, mentre l' amico por-

tava in braccio, come un neonato in fasce, il rotolo bene avvoltolato dei maccheroni.

Arrivati a Voltri in compagnia della signora Verdi e del Mariani, non trovarono in nessuna trattoria nulla di preparato : e se vollero pranzare dovette il Verdi, reso feroce dall' appetito, accendere il fuoco in cucina, e soffiarvi per un quarto d' ora, mentre il Montuoro preparava, con l' austero raccoglimento del napoletano, gl' ingredienti per condire i maccheroni, aiutato dal Mariani e un po' anche dalla signora Verdi. Certo in quel giorno, la sorridente e canzonatoria immagine di Gioacchino Rossini, uno dei più famosi gastronomi del secolo, deve avere attraversata la mente dell' autore della *Forza del Destino*.

Perchè già questo nuovo dramma gli mulinava nel cervello, dovendo egli sodisfare un impegno assunto col Teatro Imperiale di Pietroburgo. La *Forza del Destino* è un po' nello stile del *Ballo in Maschera*, per quel che riguarda l' appassionato accento dell' amore, condotto a un grado di esaltazione musicale straordinario ; ma la castigata perfezione delle parti, che compongano un tutto squisitamente armonioso, vi manca. Le oscurità e le inverosimiglianze quasi grottesche del libretto, che fu l' ultimo e infelicissimo parto letterario del buon Piave, nocquero a una più limpida esplicazione del genio verdiano : tanto è vero che la stessa figura comica di fra Me-

litone, il quale ci ha che vedere come il cavolo a merenda, se fa ridere per le sguaiataggini pettegole, non persuade come elemento di giovialità nella musica: e avrebbe data ragione a coloro, i quali si ostinavano a credere che la musica giocosa non avesse corde corrispondenti nell' ingegno drammatico del maestro, se di lì a trent' anni circa non fosse apparso nel *Falstaff* il più perfetto modello di moderna commedia musicale.

Ma la *Forza del Destino* ha scene che dobbiamo mettere fra le più belle e ispirate del Verdi: basti citare la vestizione di Leonora, di belliniana paradisiaca soavità, il duetto fra tenore e baritono all' ultimo atto, e la romanza ultima del soprano con accompagnamento di arpa, sublime veramente, e di una felice trovata di armonie e di strumentazione. Una scena che passa quasi inosservata è un duetto fra il padre superiore e fra Melitone, ed è una di quelle dove si direbbe che sia passato il soffio melodico d' un Donizetti: una scena di tranquilla pace spirituale, che dà l' immagine di un bianco chiostro, attorno al quale girino le svelte colonne di un portico dell' epoca del Rinascimento.

Un riposo di più che quattro anni ci divide dall' apparizione del *Don Carlos* a Parigi. Quali trasformazioni ha traversate nell' intervallo l' ingegno peregrino del maestro, e per quali plaghe finora inesplorate si stende l' ala irrequieta del suo genio?

Un fervore di novità, un caldo alito di riforma par che ravvivi l' atmosfera del mondo musicale; Riccardo Wagner già picchia alle porte d' Italia, e se non riesce ancora a farsele aprire, s' insinua di straforo col proprio vangelo, che una scuola impaziente fa suo. E nelle accese polemiche si discute di avvenirismo e di antiavvenirismo, si predica la necessità di concedere alla musica lo sconfinato campo della leggenda e della mitologia germanica, mista di soprannaturale e di mondano; al tempo stesso che si grida esser venuto il tempo di rompere le viete tradizioni accademiche, e di dare al dramma umano una prevalenza siffatta, che la musica non debba più esserne che la veste esteriore.

Non accettò a occhi chiusi le strane teorie l' ingegno scultorio di Giuseppe Verdi, ma ne sentì in parte l' influenza. E non volendo per il decoro dell' arte nazionale mostrarsi ligio a dottrine, di cui le ultime conseguenze sarebbero state la negazione della chiarezza e della spontaneità, tentò quasi una nuova maniera, che per alcuni è la terza, per moltissimi invece è la quarta, e che consiste in un avvicinarsi spiccato alle forme meyerberiane, popolarissime già in Italia per la voga acquistatavi dagli *Ugonotti*, dal *Profeta*, e dall'opera postuma l'*Affricana*. Scrisse allora il *Don Carlos:* lavoro pensato ed elaborato con molto maggior cura di quello che fosse nelle abitudini dell' autore, ammaestrato fino

allora dalla fortuna e dal buon successo a dare ascolto soltanto alla spontanea ispirazione nativa.

L' influenza del Meyerbeer vi è palese: il fare magnificamente grandioso, e qualche volta anche ampolloso, dell' autore degli *Ugonotti* si annuncia qua e là; ma diresti che, nella ricerca degli effetti, non sempre il getto della fantasia è ugualmente felice. Come l'audace alpinista che sfida solo le vette più acuminate della montagna, e che in compagnia d' una guida mestierante non ha più la desiderata libertà dei movimenti, così il Verdi è impacciato in quelle così diverse foggie, e nelle mutate attitudini della sua musica. Il *Don Carlos* ha pezzi e scene intiere stupende, ma nè la grande aspettativa del pubblico parigino, nè le irrequiete curiosità dei pubblici italiani furono appagate. Forse v' è dentro il germe della voluta riforma nella musica melodrammatica; ma quel germe s' indovina, e non si vede nè punto nè poco. Anche la nuova edizione del *Don Carlos*, rifuso in parte più tardi dal Verdi, non riuscì a scuotere in Italia la fibra dell' entusiasmo: sì che il *Don Carlos* può dirsi non sia stato mai popolare fra noi.

Il passaggio da questa opera a quella singolare *Aida*, che non sarebbe mai stata, se Ferdinando di Lesseps non avesse compiuta la titanica impresa del taglio dell' istmo di Suez, fu un grande avvenimento artistico che si collegò con uno dei maggiori trionfi dell'umano ardimento.

Le nebbie germaniche, che pareva avessero in parte offuscata la limpida schiettezza del genio verdiano, si dissiparono al caldo sole dell'Affrica, sull' arena ardente del deserto ove la fantasia del musicista ricostruiva le porte di Menfi.

Fu un risvegliarsi giocondo, dopo un faticoso sogno affannoso. Innamorato del soggetto, Giuseppe Verdi ritrovò come per incanto la fulminea rapidità della sua penna fatata, riaperse la vena abbondante dei motivi che era sembrata nel *Don Carlos* come soffocata tra le strettoie di due montagne, ossia di due scuole un po' fra loro cozzanti, e ritornò lui, tutto lui: agitato nel parossismo della passione, impetuoso nella maschia energia di nuovi originalissimi canti, che hanno perduto delle vecchie antiquate forme perfino l' apparenza; e se conservano ancora qualche traccia di meyerberismo, non se ne lasciano mai sopraffare, ma signoreggiano nella pura italianità delle movenze.

La storia aneddotica di questa fortunatissima opera, la splendida munificenza del vicerè d' Egitto, le accoglienze entusiastiche che prima al Cairo, poi subito in Europa ottenne l' *Aida*, sono cose troppo diffuse e troppo note, perchè io debba qui anche brevemente riassumerle.

Dopo quell'opera la fama del maestro, che pareva avesse raggiunte le più alte vette del monte della glo-

ria, si accrebbe diffondendosi d'anno in anno, diventò patrimonio non dell' Italia soltanto o dell' Europa, ma di tutto il mondo civile. Attorno al suo nome, alla sua vita, alla sua operosità artistica venne a formarsi a poco a poco una leggenda, tanto più cara ed amabile quanto meno rassomigliava a quell' altra leggenda, che accarezzava e solleticava di già l' orgoglio sconfinato, e la non meno sconfinata intolleranza dell' autore del *Lohengrin*. Quella sua stessa vita di patriarcale semplicità, quell' aborrimento istintivo dalle chiassose dimostrazioni, i prolungati soggiorni nella romita villa di Sant'Agata, interrotti da brevi viaggi a Milano, e l' avere scelto per residenza invernale Genova, che nel concetto del maestro era il paese meno inclinato, per il suo molto affaccendarsi nei commerci e nell' industrie, alle oziose dispute musicali e alle infeste curiosità di chi non ha nulla da fare ; tutto questo, e il silenzio di cui amava circondarsi, servirono a creare attorno a Giuseppe Verdi come un' aureola di pudica discrezione, che alimentando il sentimento del rispetto e della riverenza, non scemava per niente le profonde universali simpatie, e le sconfinate ammirazioni.

Capitolo IX.

Leggenda verdiana. Arrigo Boito pedinato. Le aggressioni di Giulio Ricordi. Impazienze febbrili dappertutto. Otello. *Tre panettoni simbolici. La prima rappresentazione.*

Ma la leggenda verdiana si colorò di nuove accese tinte, quando incominciarono a diffondersi le voci di una sua nuova opera, molto tempo dopo comparsa l'*Aida*. Il lungo silenzio era stato interrotto soltanto nel 1874 dalla *Messa di requiem* per la morte dell' amicissimo Alessandro Manzoni: e in cotesta occasione il Verdi ebbe ripetutamente a rispondere, a tutti quelli che lo assediavano di domande, essere troppo vecchio oramai e avere rinunziato a scrivere per il teatro.

Diceva questo con l' accento della più profonda verità: eppure nessuno fu così ingenuo da dar fede alle sue parole. Intanto gli anni passavano, e il maestro non si faceva vivo. I teatri d' Italia echeggiavano di rinnovati applausi alle frequentissime riproduzioni delle dieci o dodici opere sue più acclamate: ma quella vivacità e pienezza di dimostrazioni costanti, quella perseveranza dei pubblici a ritenere oramai il Verdi come il più grande, anzi il solo genio vivente della musica melo-

drammatica, non pareva dovessero rimoverlo dal proposito fatto di non scrivere più opere. Egli aveva raggiunta la settantina, e scherzando diceva che, piuttosto che scrivere melodrammi, conveniva meditare sui versi manzoniani dei « vegliardi che ai casti pensieri della tomba già schiudon la mente. » Se non che le reiterate proteste, e le solenni dichiarazioni, dai fautori della sua musica erano gabellate altrettanto attendibili, quanto i proverbiali giuramenti dei marinai. Ma erano trascorsi tredici o quattordici anni dopo l'*Aida*, e nessun accenno di luce si vedeva baluginare, nelle belle sere autunnali, di fra gli alberi del giardino di Sant' Agata, e nessun faro di speranza, sull' alta terrazza del palazzo Doria, andava a congiungere e a sposare i fasci dei suoi raggi con quelli del porto di Genova. Sia dunque vero che il maestro ha fatto suo l' epicureo motto del *Deus nobis hæc otia fecit?* e che davvero prenda egli più vivo interesse ai mercati del sabato a Cremona, dove si recava a contrattare granaglie e bestiame, che non al rimescolío di tante nuove idee, invadenti la scompigliata repubblica della musica?



Quand' ecco, un bel giorno, per la indiscrezione di un temerario giornalista (ah, quei giornalisti! quei gior-

nalisti! diceva spesso il Verdi sorridendo, e scotendo in atto di minaccia la testa) per una molto perdonabile indiscrezione si divulgò, un po' misteriosamente dapprima, poi con più aperto linguaggio, la notizia di gite insolite e frequenti di Arrigo Boito da Milano a Busseto. E l' autore del *Mefistofele* fu vigilato, pedinato, tenuto incessantemente d' occhio, peggio d' un cospiratore ai tempi della polizia austriaca nel regno lombardo-veneto. Ma il Boito, che un po' per il carattere non eccessivamente espansivo, un po' per aver preso qualcosa anche lui del fare guardingo del Verdi, non era con troppa facilità abbordabile, alle insistenti domande degli amici, dei curiosi, degl' indiscreti, rispondeva come uno che caschi dalle nuvole, e giurava e spergiurava di non saper nulla di nulla.

Lo incontravano spesso alla stazione di Milano con una piccola valigia: e sorpreso così in flagrante reato di locomozione ferroviaria, giustificava quel suo viaggio con una visita ad un amico in campagna. Se qualcheduno lo vedeva scendere alla stazione di Borgo San Donnino, che è a pochi chilometri dalla villa di Sant' Agata, non si turbava per niente: diceva di andare a passare un paio di giorni dal Verdi per respirare un po' d' aria di campagna, per riposarsi dal lavoro: chè già da qualche anno volteggiava nell' aria quell' altra leggenda di un *Nerone*, che avrebbe do-

vuto nascere fratello al *Mefistofele*. L' amico, capitato forse non a caso nella modesta stazione, ma probabilmente avvertito da un telegramma di Milano, scrollava le spalle in segno d' incredulità, e si congedava dal Boito, salito già nel calesse venuto da Sant'Agata a prenderlo.

Mi trattengo volentieri su particolari aneddotici, che paiono inconcludenti e non sono. Questa bramosia smaniosa, questa febbre intensa d' indagare, di sapere, d' indovinare, non poteva dirsi davvero balorda curiosità di sfaccendati : accennava invece ad un' amorosa e degna sollecitudine, alla speranza che il gran titano della musica avesse ancora nel sacro ripostiglio della fantasia qualche voce potente, accennava alla lusinga che il bardo meraviglioso dovesse staccare ancora una volta, dalla annosa quercia della sua gloria, la lira immortale, sulle cui corde erano passate le vibrazioni ed i fremiti di tutte le umane passioni.

La cronaca di quelli anni appartiene alla storia della musica, inalzandosi ben al disopra degli sconclusionati pettegolezzi delle volanti gazzette. E se le indiscrezioni annunziarono la verità prima del tempo, se più d' una volta il Verdi, infastidito del frastuono che si faceva attorno al suo nome, dichiarò che avrebbe deposto il pensiero di scrivere un'opera, e si lasciò poi disarmare per le supplicazioni della signora Giuseppina (la moglie)

e degli amici intimi, ciò non deve essere una cagione di biasimo, imputabile a chi aspettava, dall'unico grande maestro vivente, un nuovo capolavoro.



Compagno del Boito in quelle ipocrisie del non dir nulla, anzi del non saper nulla, era Giulio Ricordi, il capo della celebre casa editoriale. Se l'autore del *Mefistofele* si sbrigava con poche parole, e tutte su per giù bugiarde, dalle insistenze degli amici e dei conoscenti, Giulio Ricordi invece, che era, come il Boito, a parte del gran segreto, se la cavava in una maniera tutta diversa. Parlatore abbondante e argutissimo, avviava con l'interlocutore curioso una conversazione che non finiva più, per provare, con aneddoti tutti inventati di pianta, che pur troppo il maestro aveva chiusa bottega, e che per espressa solenne dichiarazione il ciclo delle sue opere doveva considerarsi chiuso con l'*Aida*. « E che peccato ! (aggiungeva l'editore sornione) vedere un uomo come lui, a cui non si darebbero sessant'anni, che non ha mai un dolor di capo, e mangia con l'appetito di un giovane, e con un gran cappello di paglia in testa se ne sta per tre o quattro ore tutti i giorni al sole per la coltivazione dei fiori nel suo giardino, peccato che si ostini a non volere più scrivere ! » E qui

il commendator Giulio emetteva un sospirone di rammarico, stringeva con le due mani la mano dell' interrogante, come implorasse per sè editore una dimostrazione di condoglianza, e lo piantava in asso, abbozzando sul proprio viso « sottile sottile sottile » e tagliato a lama di coltello un invisibile sorriso canzonatorio.

Poi la verità, la verità vera, scoppiò a un tratto. Le visite, e la ragione delle visite di Arrigo Boito a Sant' Agata, non furono più un mistero. C' era un libretto pronto, o quasi : maestro e poeta lo discutevano insieme, lo modificavano, gli davano la forma definitiva : e quel libretto, che fu da principio intitolato *Jago*, prese poi addirittura il titolo shakespeariano e rossiniano di *Otello*.

Si disse che l' *Otello* costò al maestro tre o quattro anni di lavoro: ma la notizia non era esatta. Quando il libretto fu in ordine, non si affrettò il Verdi (per usare una sua frase prediletta) a « martirizzarlo di note ; » studiò invece Shakespeare, e con la pazienza d' un benedettino esaminò i commenti infiniti, le traduzìoni in prosa ed in verso del dramma famoso, le interpretazioni diverse dei passi più dubbi ; e arricchì la mente di un tesoro di cognizioni, che gli sarebbero state poi di valido aiuto alla musicale interpretazione. Ma il pianoforte di Sant' Agata rimaneva per allora ostinatamente scordato ; e quando finalmente il maestro, obbe-

dendo all' invito misterioso del dio, riprese in mano le belle scene scritte dal Boito, e comprese che il dramma shakespeariano vi era luminosamente e poeticamente riassunto, incominciò per conto suo a declamarlo.

Giuseppe Verdi, pochi lo sanno, fu uno stupendo declamatore di versi : e qualche suo intimo mi assicura che nulla avrebbe potuto immaginarsi di più bello e di più interessante, che l' udire i tragici versi del Boito declamati dal Verdi, con una intonazione a grado a grado crescente, finchè quasi non raggiungessero una specie di ritmo musicale.

Vera e propria musica sui versi del Boito il Verdi non cominciò a scriverla che nel novembre o dicembre del 1885 : quando già nella prodigiosa sua mente i grandi quadri si delineavano, e i personaggi vivevano, e le passioni divampavano. Scritto senza interruzione, com' è stata sempre consuetudine del Verdi in ogni lavoro, l'*Otello* fu un nuovo esempio di quella mirabile fertilità che è frutto di un giusto equilibrio della mente elevata, e di una complessione fisica sana, robusta, nervosa.

Anche il lavoro di orchestrazione fu fatto rapidamente. Il Verdi raccontava che nei quattordici giorni passati da lui nell' estate del 1886 a Montecatini, lavorando due o tre ore al giorno, istrumentò tutto il primo atto dell'*Otello ;* ed è l' atto appunto nel quale l' istru-

mentazione ha un' importanza e uno sviluppo grandissimo. Chi ha pratica di musica sa che ciascuna pagina di una partitura ha circa trenta righi musicali, dove si addensano, s' intrecciano, si aggrovigliano centinaia e centinaia di note, di segni, di espressioni, di parole, e che tutto uno spartito si compone di parecchie centinaia di larghe pagine. Occorre dunque mettere nel conto anche la fatica materiale.

***

Nelle feste natalizie del 1885 (ripiglio volentieri gli aneddoti) arrivò al Verdi una rotonda enorme cesta di vimini, di non dubbio significato: veniva da Milano, la inviava il Ricordi, e conteneva un immenso panettone. Ma questa volta, a differenza degli altri anni, la superficie fatta a cupola, a imitazione del Pantheon di Roma, non era liscia e del colore brunito dei marroni, ma aveva un paesaggio di candito, paesaggio ricco di palme, di cedri, e con uno spicchio ceruleo di mare nel mezzo. Da quelle onde inzuccherate veniva fuori una minuscola testa di moro, o piuttosto un embrione di testa non ben formata ancora, con le grosse labbra appena accennate, col naso fatto a metà, con in capo poche e rade ciocche di capelli neri e crespi. Sarebbe stato un moro perfetto più tardi; per ora non era che un mostriciàttolo.

L'allusione arguta (voluta, s'intende, dalla faceta mariuoleria del commendator Giulio) fece ridere di cuore il Verdi. Ma di lì a un mese capita un altro, e anche più grosso panettone: le palme e le altre piante erano smisuratamente cresciute — si sa che laggiù la vegetazione è molto rapida — lo spicchio di mare, allargandosi, si spezzava in seni ed in golfi, e il moro, non più tenuto in molle nell' acqua, ma seduto sulla spiaggia, sgranava gli occhi terribili. Non sarebbe stato in grado di strozzare Desdemona, perchè al vincitore di Cipro, poveretto, mancavano ancora le braccia: ma il corpo c'era tutto, e gagliardo, e ben complesso: la faccia di cioccolata avrebbe, in parola d' onore, invogliati i ragazzi ad addentarla con un morso.

Il terzo panettone fu della fine dell' inverno. Un po' dalle lettere che riceveva, laconiche ma concludenti, un po' dalle confidenze dell' amicissimo Boito, il Ricordi seppe, o intuì, che la nuova opera era oramai un tutto organico; che la musica, per quel che riguardava la ispirazione e la invenzione, era tutta scritta, e non si trattava più che di coordinare alcune scene, di levigare e plasmare con maggiore delicatezza alcuni passaggi. E capitò allora il terzo e ultimo panettone. Le palme avevano datteri (probabilmente datteri veri, giulebbati nei laboratorii del Cova), il mare aveva le trasparenze azzurre dell'arcipelago greco: ma più grande delle piante

e di tutto il resto giganteggiava nel mezzo l' atletica figura di candito di « Sua Moresca Signoria » vestita come press' a poco avrebbe dovuto vestirsi più tardi Francesco Tamagno, l' interprete insuperabile.

Quel panettone, naturalmente, io non lo vidi mai: non so, o non ricordo, se genuflessa, in atto di amoroso abbandono ai piedi del fosco marito, l' artista pasticciere colorasse, in candida veste di zucchero, la dolce Desdemona: ma la persona del protagonista — e questo è l' importante — era integra e perfetta, con tutte le membra a posto, con il capo terribilmente ricciuto. E significava che nel concetto del fortunato editore la nuova opera poteva considerarsi come finita.

Chi, sedotto dall' argomento, volesse scrivere la storia della musica melodrammatica nel secolo, che dovrà pure prendere il nome anche da Giuseppe Verdi, potrebbe con meraviglia notare le differenze fra le grandi febbrili curiosità, quasi spasmodiche, degli ultimi anni, e le tranquille serene aspettative dei tempi di Rossini, Bellini, Donizetti.

Forse allora, nei primi quarant' anni, la stessa abbondanza miracolosa dei capolavori attutiva, con la sazietà, gli appetiti curiosi: chi è molto ricco può diventare scialacquatore spensierato, o noncurante delle ricchezze. Oggi si parla di Olimpi musicali e di Dei: ed è singolare come in tempi di così amabile scetticismo, anzi

d' indifferenza religiosa, si rubacchino alla Chiesa gli appellativi di divino, di divo, di diva, per applicarli a uomini e donne che la natura, sempre capricciosa, favorì soltanto di gole un po' diverse da quelle della comune schiera dei mortali. Quanto a ricchezza d' intelligenza lasciamo correre, per non trovarmi fra le mani delle gatte a pelare. Ma il teatro melodrammatico della prima metà del secolo decimonono a nessuno veniva in mente di battezzarlo per Olimpo, e a nessun maestro di musica si cinse la corona neanche di semidio.

Erano lavoratori, più o meno avventurati: scrivevano opere, spinti quasi sempre, non precisamente dalla virgiliana *auri sacra fames*, che dà un po' l' idea, con quell' oro, di qualche cosa che si approssimi alla ricchezza, ma dal bisogno di mettere d' accordo il desinare con la cena. Duecento, trecento, quattrocento scudi, era quel che un' opera nuova faceva guadagnare all' autore: e nessuno allora sognava di considerare proprietà intangibile dell' ingegno quel che era proprio, neanche a farlo apposta, proprietà dell' ingegno. Opere nuove fioccavano da ogni parte: Venezia, Milanó, Roma, Napoli, erano le città preferite dagli impresari e dai maestri, perchè più delle altre custodivano le tradizioni musicali del settecento. Ma l' aspettativa e la curiosità non facevano perdere il sonno a nessuno: e i giornali, pochissimi allora, o tacevano, aspettando di giudicar l' opera

dopo la prima, magari dopo la terza o la quarta rappresentazione, o davano svogliatamente qualche notizia prematura a spizzico, senza troppo insistere. Ma spesso e volentieri quelle nuove opere erano capolavori.

Il maestro, incaricato con regolare scrittura di comporre il nuovo spartito per la stagione prossima, arrivava sulla *piazza*, nel più dei casi, tre o quattro mesi prima: riceveva dall'impresario o dalla direzione del teatro il libretto: e quasi sempre, gli piacesse o non gli piacesse, doveva musicarlo senza speranza di ottenere un altro libretto di ricambio. Tenuto d'occhio dall'impresario, che vigilava sulla preda, come sul leone o sulla tigre chiusi nelle gabbie di un serraglio di belve feroci vigila il domatore, il povero maestro doveva a giorno fisso consegnar l'opera: e guai se nella composizione non avesse pensato a preparare occasioni di applausi all'ombroso tenore, al soprano pettegolo, al contralto irascibile, al baritono, al basso profondo, al basso comico: tutt'e tre alleati questi ultimi, in lega offensiva e difensiva, contro le pretese dei cantanti maggiori. Rappresentata l'opera, il maestro, dopo avere adempiuto l'obbligo di assistere al cembalo, in orchestra, alle tre prime rappresentazioni, riceveva *in compenso delle sue virtuose fatiche* quel tanto che era stato pattuito in contratto.[1]

[1] Vedi *Rossini* di E. CHECCHI (Pantheon, Vite d'illustri italiani e stranieri). Firenze, G. Barbèra, 1898.

Più tardi la faccia delle cose cambiò. Spenta la pleiade luminosa degli altri grandi, e rimasto nel cielo dell' arte il solo Giuseppe Verdi, astro fulgidissimo attorno al quale girarono, e modestamente splendettero, altri minori pianeti come obbedienti satelliti, gli occhi desiosi di tutti a lui si volsero chiedendogli sempre nuove opere. Ond' è che, quando della prossima apparizione dell' *Otello* nessuno poteva più dubitare, ci fu come un movimento, un' alzata di scudi, una smania, una caccia, una frenesia d' indiscrezioni.

Arrigo Boito non era più padrone d' uscire di casa senza essere fermato ad ogni passo: sulla porta e nel cortile dello stabilimento Ricordi, in via degli Omenoni, stavano appostati cronisti, fanatici, sfaccendati, artisti di canto, agenti teatrali, per afferrare al passaggio il commendator Giulio, pronto a stringere amichevolmente a tutti la mano, ma diventato, anche lui, silenzioso come una tomba. Altri, più audaci, erano andati addirittura a piantare le loro tende (s' era nell' autunno del 1886) in un albergo di Busseto, e di là si spingevano fino ai cancelli della villa di Sant'Agata, per vedere, ascoltare, scrutare, indovinare: sì che più d' una volta il Maestro, infastidito e agitando le lunghe braccia, rientrava di malumore in casa dal giardino, dal giardino a cui era solito consacrare le prime ore della mattina.

Poi vennero gli assedi, in perfetta regola, attorno alla

Romilda Pantaleoni, a Francesco Tamagno, a Vittorio Maurel, a Franco Faccio: i quattro principali interpreti. Ma tutti avevano dovuto promettere, con giuramento, di non rivelar nulla, e nulla o ben poco rivelarono. E si dette allora la stura a quelle serque di notiziòle, che avrebbero potuto far supporre un rammollimento cerebrale in chi le ammanniva, se il pubblico, avido di saper qualche cosa pur che fosse, non avesse dimostrato, in mancanza di meglio, di contentarsene.

Ci furono polemiche per mettere in sodo con quale treno, se di mattina o di sera, in quel giorno dell' ottobre o del novembre il Faccio partisse da Milano per Sant'Agata: per poco due giornalisti non scesero sul terreno (frase sacramentale) per avere uno detto che al Faccio, ospite della Villa, portavano il caffè alle cinque della mattina, per avere l' altro affermato che il fido Giuseppe, il servitore di casa, glie lo portava due ore dopo.

I più tranquilli ed i più pazienti sorridevano di tutto questo ludibrio di fanciullaggini. Oggi invece, risalendo con la memoria fino a que' giorni, a quelle aspettative, a quelle giulive trepidazioni, l' anima si sente profondamente commossa, e vien fatto di pensare che nessun suono austero di quel pianoforte, collocato fra due finestre nel salotto terreno della Villa di Sant'Agata, verrà mai più a interrompere i silenzi dei soleggiati meriggi, in quella verde uniformità della campagna emiliana.

Tanti anni prima aveva scritto il Verdi, scherzando, che allo strumento scordato mancava perfino qualche corda; ma oggi tutte quelle corde si sono spezzate, come per uno schianto di dolore inenarrabile: e rivedendo con gli occhi della immaginazione il soggiorno disertato dal genio, io non posso non ripetere mentalmente la mesta romanza di Aroldo nell'ultimo atto del *Guglielmo Tell:*

O muto asil del pianto.

Che cosa sieno state le impressioni della prima rappresentazione dell'*Otello* nel teatro della Scala, la sera del 5 febbraio 1887, sta scritto a caratteri d'oro nelle pagine eterne della storia. E si potrebbero ripetere i bei versi del Manzoni, che immaginò dolente per sempre colui

Che a' suoi figli narrandole un giorno,
Dovrà dir sospirando: io non v'era!

Milano rigurgitava da parecchi giorni di forestieri d'ogni paese. Gremiti a tutte le ore i caffè, affollata la Galleria, una lieta e trepidante baraonda dappertutto. Il più tranquillo di tutti (la Pantaleoni, il Tamagno, il Maurel mi confessarono che pareva loro di aver la febbre a quaranta gradi) era Giuseppe Verdi. Sorridente come al solito, nella placidezza patriarcale della fisonomia, riceveva gli amici e gli ammiratori in quel salotto dell'*Albergo Milano*, dove pochi giorni fa cotesti medesimi amici si radunavano a vegliare l'augusto agonizzante.

Al mezzogiorno del 5 febbraio centinaia di spettatori già si affollavano alle porte del teatro, per aspettare che sette ore e mezzo più tardi i battenti si aprissero. E quando finalmente, attraverso la nebbia diafana che s' era venuta a posar lieve lieve sulla città, brillarono qua e là negli strappi del cielo azzurro le stelle, la vasta piazza della Scala, tutta sfavillante di luci, si riempì di una folla mestamente invidiosa, perchè non le era concesso di assistere all' immancabile trionfo. E quando poi il Faccio si accostò, piccino piccino, allo sgabello di direttore per dare il segnale del primo attacco, quando dopo il concitato Coro della tempesta, che ha movenze di così schietta energia, irruppe il primo frenetico applauso, e le prime manifestazioni d' entusiasmo si sprigionarono alla magnifica omerica frase di Otello, lanciata al cielo dalla tonante voce del Tamagno, nel fremito di piacere sovrumano che serpeggiò per la Scala, ci fu come la rapida rievocazione di tutto un passato, un passato di quarantacinque anni di gloria immacolata e purissima. Si comprese in quella sera che cosa sia l' apoteosi del genio.



La vita delle opere in musica, come, in genere quella di tutte le opere d' arte, s' intreccia spesso e si compie,

per dir così, con l' aneddoto. Mi riferirono dunque, nel giorno seguente alla rappresentazione, che tornato il Verdi all'albergo dopo la mezzanotte, abbracciato e baciato il suo valente collaboratore Arrigo Boito, ebbe come un lampo fuggevole di malinconia. Parve ai presenti molto singolare la cosa, perchè più entusiastica accoglienza si sarebbe potuta difficilmente immaginare: e a chi gli domandava ragione di quella piccola nuvola di tristezza rispose il maestro:

" Ho bruciate stasera le ultime mie cartuccie. La solitudine di Sant'Agata io la popolavo finora con tutte le fantasticherie che mi balenavano alla mente, e che, o bene o male, traducevo in note musicali. Stasera il pubblico ha strappato, vorrei quasi dire violentemente, il velo degli ultimi miei misteri, e a me non rimane più nulla."

" Ma che dice mai, maestro? E la gloria acquistata chi glie la potrà togliere? "

" La gloria! la gloria! (replicava il Verdi). Mi piaceva tanto di starmene, io solo, in compagnia di Desdemona e di Otello! Ora il pubblico, avido sempre di cose nuove, se li è presi per sè, e mi lascia soltanto la ricordanza delle intime conversazioni a quattr' occhi, delle intime gioie passate."

E il maestro chinava mestamente il capo, come persona che avesse perduto un tesoro con gelosa cura cu-

stodito. Ma intanto dalla strada, da quella medesima strada dove migliaia di persone hanno recentemente singhiozzato, al passaggio del feretro che portava con sè tanta parte della vita italica, salivano, a interrompere il silenzio della notte, nuove ondate di grida e d'applausi, quasi echi superstiti delle acclamazioni del teatro. Tese l'orecchio il maestro, tornò a sorridere, sollevò il capo con un moto che gli era abituale, e che rialzava anche di più l'alta austera persona, e vôlto agli astanti lietamente disse:

"Amici miei, il lupo perde il pelo ma non il vizio. Se avessi trent'anni di meno, vorrei cominciare domani subito un'altra opera.... a patto però che Boito mi fornisse il libretto."

Risalire all'indietro il fiume del tempo era impresa un po' ardua; eppure sei anni dopo, quando pochi mesi gli mancavano per dirsi ottantenne, Giuseppe Verdi ritrovò tutte le energie della giovinezza, e scrisse l'ultima sua opera, il *Falstaff*.

Con l'*Otello*, lungamente discusso al suo apparire, ed entrato oramai nel patrimonio dell'arte contemporanea, il Verdi fece un passo innanzi nella via delle concessioni. Coloro che s'erano abituati a vedere in lui l'impetuoso felice trovatore di melodie snelle, accessibili a tutti, l'interprete della passione in tutte le sue gradazioni, in tutti i suoi atteggiamenti, quasi stentavano

a riconoscerlo, in quella nuova e nutrita pienezza d' insoliti canti e d' insolite armonie. Videro, è vero, che ciascheduna parte dell'opera ha una vita organica propria, ha un carattere, una individualità sua; ma anche convennero che tutto si fonde in un solo complesso organismo, il quale non ammette interruzioni se non alla fine d'ogni atto. Ciascheduna scena s' intreccia alla scena successiva: e come non s' interrompe il dramma, così la musica non è mai interrotta: nè mai giunge all'orecchio degli ascoltatori la convenzionale cadenza che sta a rappresentare il punto fermo. E dissero: non è ancora il Wagner, ma poco ci corre.

Se non che, a poco a poco, alle meraviglie dei molti successe l' ammirazione di tutti. Nell'*Otello* del più che settantenne maestro nessuno vide traccie di debolezza senile: apparve vigorosa la forma, pari a quella delle opere precedenti, come si accorsero che vi prorompe irresistibile l'impeto nell'esprimere i più forti sentimenti umani. Gorgoglia in tutta l' opera una tale sovrabbondanza di vita, e ne scaturisce una così schietta vena d' ispirazione, da far dire che la fantasia del maestro non fosse, dettandola, punto inferiore alla fantasia creatrice del *Rigoletto*, del *Ballo in maschera*, dell'*Aida*.

Sansone D'Ancona, egregio uomo, che non ostante i suoi mal corrisposti amori con la capricciosa politica, seppe anche essere, e mantenersi fino alla morte, un

innamorato fervidissimo dell'arte, mi raccontò un giorno che in una visita fatta a Parigi a Gioacchino Rossini, parlando di musica, come accadeva spesso nel salotto del gran gaudente, gli domandò a quale delle sue opere egli attribuisse maggiore importanza. Il maestro per un po' di tempo si schermì, poi stuzzicato con amichevole insistenza rispose:

" Se dovessi fare i conti con me solo, sarei forse di maniche molto larghe: ma i conti, amico mio, bisogna liquidarli con la posterità, e la posterità a volte è così bisbetica! Ma di una cosa credo potervi assicurare: che di mio rimarrà dicerto il secondo atto del *Guglielmo Tell*, il terzo atto dell'*Otello*, e tutto il *Barbiere*. Sono convinto di non sbagliare."

E appunto quel terzo atto dell'*Otello* rossiniano volteggiò per lunghi mesi, come un fantasma, sugli occhi del Verdi, il quale pensava, trepidando, alle accuse probabili di chi potesse tacciarlo di sacrilegio. Perciò l'opera s'intitolava dapprima *Jago:* e non diventò *Otello*, se non quando il maestro fu convinto che forma e stile nulla avevano che fare con l'opera del Pesarese. Fu battaglia fra due giganti, erroneamente reputati rivali: e quella battaglia aggiunse un'altra splendidissima gemma al serto di gloria che cinge la fronte luminosa dell'Arte italiana. Felice il secolo decimonono, che potè salutare nei primi suoi anni la nascente fama di Gioacchino

Rossini, e felice anche di più nel suo corrusco tramonto perchè gli fu dato di celebrare, con le due ultime opere del cigno di Busseto, *Otello* e *Falstaff*, l'apoteosi di un grande. La non radiosa alba del secolo ventesimo doveva velarsi di lacrime nell' infausto ventisette gennaio, giorno in cui, come ebbe a dire con felice immagine Antonio Fradeletto, non si spense soltanto una intelligenza sublime, ma si infranse un altro vincolo augusto col nostro passato.

Capitolo X.

Falstaff. *Titoli cervellotici di altre opere. Cimarosa il grande, e Bulow lillipuziano. Il « pancione smargiasso ». 9 febbraio 1893, ultima data gloriosa.* Messa di Requiem. *I* Pezzi sacri.

Eccoci all' ultima opera: *Falstaff.*

Fra questa e l'*Otello* corsero sei anni. Duravano ancora, e a mano a mano si rinnovavano di teatro in teatro, gli applausi alla vigorosa creazione verdiana del 1887, quando le fantasie dei novellieri ricominciarono a battere la campagna. Ma erano viaggi un po' simili a quello di Xavier de Maistre *autour de ma chambre:* vale a dire nessuno si arrischiò più a scendere di calesse alla porta della villa di Sant'Agata, o a fermarsi nel cortile del magnifico palazzo Doria di Genova, per orecchiare se mai il maestro sprigionasse dalla tastiera del pianoforte qualche nuova melodia. I cronisti, si può dire, di tutto il mondo, si contentarono di annunziare soltanto il titolo, anzi i titoli (otto o dieci se ben ricordo), della nuova opera del Verdi. Quello che ottenne maggior favore di credibilità fu nei primi tempi il *Re Lear.* La lotta corpo a corpo fra lo Shakespeare

e il Verdi s' era impegnata due volte: col *Macbeth* e con l'*Otello;* era perciò naturale una terza prova. E perchè dice il proverbio che peccato confessato è mezzo perdonato, mi accuso oggi pubblicamente di aver voluto anch'io, per una inesplicabile irriverenza, canzonare il pubblico, dandogli a bere, in un giorno di fiaccona inventiva, che Giuseppe Verdi stava musicando un altro dramma dello Shakespeare, e precisamente *Giulietta e Romeo.*

La notizia ebbe la triste fortuna di una insperata diffusione. Corse dall' Italia in Austria, rimbalzò nella Germania, traversato l'Atlantico andò a sbarcare in America, d'onde tornò fra noi, mediante il cavo telegrafico sottomarino, con le bugiarde apparenze di una primizia.

I più avveduti, quelli che avevano paglia in becco, asserivano invece che il maestro s' era dato alla lettura assidua del teatro goldoniano, e che nella mente gli era tornata a balenare l'idea di un' opera buffa, o commedia musicale che voglia dirsi. E si parlò di *Baruffe chiozzotte* e di *Locandiera*, di *Don Marzio* e di *Bugiardo.* Il Verdi lasciava dire: ad Arrigo Boito, diventato più rigido e più impenetrabile che mai, avevano perfino affibbiato il soprannome di *Confucio:* Giulio Ricordi dava ordine ai suoi uscieri che, all' infuori delle persone solite a bazzicare nello Stabilimento, per tutti gli altri egli era andato a passare alcuni giorni in cam-

pagna: anche con la neve alta un mezzo metro. Nessuno sapeva nulla; o nessuno voleva dir nulla.

Ma c' era nell' aria, attorno ai luoghi prediletti dal maestro, come un fremito di serena giocondità; e pur non sapendo precisare qualche cosa di ben determinato, formicolava nel sangue di tutti il presentimento confuso di qualche grande scoppio d'ilarità. Che cosa importava che il Verdi avesse oramai quasi raggiunto il limitare degli ottant' anni? Che se, ad ogni modo, le violenze della passione d'amore più non s' addicono alla canizie, deve esserle almeno conceduto di compatirle con benevolenza, o di sorriderne, o di riderne. Come vedete, ci si avvicinava alla verità, tanto da rasentarla con i gomiti.

Il povero re Lear tornò alla sua pazzia, consolata dall' inestinguibile e divino affetto filiale di Cordelia, e la scala di seta di Romeo non fu più lanciata, perchè si agganciasse al verone della innamorata Giulietta. Ma il nome di Shakespeare si ripeteva con singolare insistenza, quantunque nessuno sapesse a quale delle sue potenti creazioni fosse per accostarsi l'interprete ostinatamente taciturno.

Ho già accennato, mi pare, ai frequenti ritorni del Verdi a quella sua idea di scrivere un' opera buffa, e alle sue ammirazioni per il *Matrimonio segreto*. Passando egli una volta per Firenze, assistette nel Teatro

Nuovo ad una rappresentazione di quest' opera del Cimarosa: e parlandone con Francesco D'Arcais, l'egregio appendicista musicale dell'*Opinione*, morto nell'estate del 1890 dopo avere inneggiato, con entusiasmo giovanile, alla bella e geniale manifestazione di *Cavalleria Rusticana*, parlandone, dico, al D'Arcais, ripeteva ogni tanto queste parole:

" Quella lì è la vera commedia musicale. Lì c' è tutto: c' è tutto quello che un' opera buffa deve avere."

Peccato che non fosse di questa opinione il Bulow, altrettanto celebrato quanto insopportabile pianista, e primo marito di quella intelligente signora, figliuola di Francesco Liszt, che fu poi la seconda moglie di Riccardo Wagner. Me ne ricordo come fosse ieri: ricordo cioè d'aver veduto una sera, alla rappresentazione del *Matrimonio segreto*, il Bulow smaniare e agitarsi sulla poltrona, poi d'averlo sorpreso, dopo il primo atto, nei corridoi del primo ordine di palchi a picchiare col bastone, come un frenetico, nelle pareti che non ci avevano nessuna colpa, e gridare ad un amico che lo accompagnava: *Mais il n'y a rien du tout dans cette musique! absolument rien!*

È anche vero che così non pensarono i viennesi del 1792, quando l' opera mirabile fu rappresentata nel teatro di Corte, presente l' autore che l' aveva messa in scena: in quella sera in cui l' imperatore Pietro Leo-

poldo — educato all'arte durante il suo granducato di Toscana — dopo aver dato al maestro, agli esecutori, ai professori d'orchestra una lauta cena per celebrare il trionfo dello spettacolo, propose ed ottenne di ritornar tutti in teatro, e di ripetere ancora, nelle ore piccine della notte, tutta l'opera dalla prima all'ultima nota.

L'11 gennaio del 1901 si è celebrato il centenario della morte di Domenico Cimarosa: e anche oggi come cent'anni fa (contento o no l'iracondo spirito del Bulow) il *Matrimonio segreto* sfida allegramente le impotenti ingiurie del tempo.

Ma torniamo al *Falstaff*.



La bomba scoppiò a un tratto: nell'inverno del 1890. E perchè l'eroe shakespeariano fu un terribile e famoso mangiatore, parve naturale che la sullodata bomba dovesse scoppiare rimbalzando sopra una tavola apparecchiata. Si pranzava dunque una sera, fra intimi amici, nella casa di Giulio Ricordi, e il Verdi aveva accettato di assistervi. A un tratto Confucio, volevo dire Arrigo Boito, si alzò col bicchiere in mano per fare un brindisi, e tutti immaginavano sarebbe stato in onore del grande ospite. E invece l'autore del *Mefistofele* gridò di bere alla salute del « pancione smargiasso. »

Ora combinazione volle che tutti i presenti a quel pranzo, dall' autore di *Otello* al sottilissimo e segaligno Giulio Ricordi, fossero magri. Le bocche dunque si aprirono per lo stupore, le sopracciglia si aggrottarono, gli archi delle menti si tesero, e gli occhi indagatori si voltarono alternativamente dalla faccia del Boito, che s'era rimesso tranquillamente a sedere, al viso del Verdi, che sotto sotto sorrideva. A un tratto Giulio Ricordi balza in piedi, e grida con voce baritonale picchiando sulla tavola: " FALSTAFF ! " Così rimase aggiudicato alla storia, e tutto il mondo stupito ripetè la lieta novella, che Giuseppe Verdi stava scrivendo il *Falstaff*.

Quando tutti si augurarono, dopo quel primo annunzio, che il Verdi potesse rappresentare la nuova opera nell' inverno del novantuno, le fantasie dei cronisti, preso l' abbrivo, corsero in tutti i sensi il campo incommensurabile delle ipotesi, e ricominciarono, al solito, a ricamare leggende e romanzi, che il pubblico gabellava per merce legittima: ed era invece roba di contrabbando. Io allora mi permisi di chiedere direttamente al grande maestro qualche notizia, che ponesse un termine alle strampalerie diffuse con meravigliosa prodigalità in Italia ed in Francia. « Illustre Maestro (così gli scrivevo), che c' è di vero in tutto quel che si dice e si stampa del suo *Falstaff?* » E il Verdi con sollecitudine cortese rispondeva:

« Genova, 30 dicembre 1890.

» Egregio Checchi,

» Cosa potrei dirle? Tutto è stato detto intorno a *Falstaff* — ed anche più del vero. Il vero è questo. Boito mi ha scritto un libretto buffo, comico, come vogliono. È divertente assai, ed io mi diverto a martirizzarlo di note. Poco o quasi nulla è fatto della musica. Quando la finirò? Chi sa! La finirò? Ma!! Questa è la pura, la vera verità. Saluti ed augurii.

» G. VERDI. »

Passarono ancora due anni in una calma approssimativa, finalmente l' opera fu annunziata per il carnevale del 1893 al teatro della Scala.

Il Boito riuscì poeta felicemente ispirato in più punti del libretto: specie quando il dialogo, come riposandosi dalla concitata nervosità che gl' infonde vibrazioni e sussulti comici, può fare qualche breve scorreria nel campo della lirica. Così accanto a strofe tormentatissime, in cui l' autore par che vada in cerca, col lumicino, di parole contorte e bislacche, abbiamo versi armoniosi di bella efficacia poetica, come nel Coro delle fate. Si direbbe che quei versi contengano già in sè una musica. Così cantano le *Fate:*

La selva dorme e sperde
incenso ed ombre; e par

nell' aer denso un verde
asilo in fondo al mar.
Erriam sotto la luna
scegliendo fior da fiore:
ogni corolla in core
porta la sua fortuna.
Coi gigli e le viole
scriviam dei nomi arcani:
dalle fatate mani
germogliano parole.
Parole alluminate,
di puro argento e d' ôr:
carmi e malìe. Le Fate
hanno per cifre i fior.

C' è in queste strofe come un' eco lontana della poetica musa di Giovanni Prati: quasi una rinnovata edizione del meraviglioso *Incantesimo* del poeta di Dasindo.

*
* *

L' opera si rappresentò, come ho detto, la sera del 9 febbraio 1893, nel teatro della Scala: e si rinnovarono, con un entusiasmo e una commozione anche maggiori, le dimostrazioni trionfali di sei anni innanzi. Mi ricordo che uscendo dal teatro, e avviatici tutti all'Albergo Milano per salutare ancora e acclamare l' immortale Maestro, la sonora voce di Enrico Panzacchi riassunse i tumultuari giudizii di quel primo momento con una frase scultoria, dicendo: « È un colpo di fulmine! » E io avrei voluto aggiungere: « Fulmine a ciel sereno. »

E infatti quale più bella serenità? e quale più giocondo miracolo? Vecchio di ottant'anni, Giuseppe Verdi, unico esempio nella storia melodrammatica, trovava ancora in sè tanta vigoria, tanta e così varia ispirazione da potere irrompere nel mondo stupito, tra una folla di giovani maestri che gli aprivano riverenti il passo, con un' opera d' arte gagliarda e vitale, e che accenna a una nuova maniera, quasi all' inizio di una scuola d' onde germoglierà probabilmente, o prima o poi, la commedia lirica italiana.

Giuseppe Verdi col *Falstaff* non scrisse soltanto un' opera, nuova cronologicamente: ma essa è pure artisticamente nuova: nuova perchè informata a criterii di rinnovazione: nuova per i procedimenti arditissimi, per la rinunzia a quella parte oramai sbiadita di tradizioni dell' opera buffa e dell' opera comica: nuova per la singolare comicità del soggetto che non si contenta di ridere e di far ridere, ma si solleva alle altezze della satira musicale: nuova infine, perchè crea un modello, difficilmente superabile, di commedia e di musica fuse insieme.

Nelle *Allegre Comari di Windsor* del maestro Nicolai, sir John Falstaff è poco più di una macchietta: protagoniste vere son le Comari. E in quella musica leggiera, vorrei quasi dire diafana, spiccano la bonomia ridanciana, la facilità e la eleganza della vecchia opera

buffa: e a nessuno sarebbe venuta in mente l' idea di supporre che il Nicolai (quel medesimo, se ve ne ricordate, che rifiutò il libretto del *Nabucco*) avesse avuta la pretesa di lottare col gigante Shakespeare.

Giuseppe Verdi, invece, volle misurarsi di proposito col grande poeta: « fare alle braccia con lui » avrebbe detto Giosuè Carducci. Gli chiese il segreto che avea data vita al carattere imperituro del personaggio, e in più d' un punto lo emulò. Assai più che nel *Macbeth*, a parità con l' *Otello*, il Verdi è felicemente shakespeariano nel *Falstaff*: e quel certo fare di sprezzatura apparente, corretto subito da una tal quale prosopopea pomposa, quel dispregio assoluto di tutte le convenzioni, quella rinunzia implacabile a tutte le cadenze (causa di grottesche disperazioni negli artisti, sempre a caccia dell' applauso sconsiderato e del *bis* importuno) apparvero come altrettante caratteristiche della nuova forma musicale inaugurata dal Verdi.

L' opera *Falstaff* ha, al pari dell' *Otello*, una impronta originale tutta sua, una personalità spiccata, un qualche cosa che s' imprime durabilmente nella memoria, come accade di certe figure immortali balzate dalla fantasia creatrice di un poeta grandissimo, che soprannuotano vittoriose a tutta la farragine di letture venute dopo. Quel che fu detto dello Shakespeare, che negli ultimi suoi anni dava corpo alle colorate astrazioni del

genio (così nel *Cimbelino* e nella *Tempesta*) e non riusciva, per soverchia acutezza, a fissarne le immagini in un rilievo scultorio, non s' è potuto ripetere per il Verdi.

Egli ebbe, anche nell' ultimo suo lavoro, tutta la limpidezza adamantina dei più felici anni, e scolpì con la medesima sicurezza michelangiolesca, di quando rifaceva proprie le creazioni di Federigo Schiller e di Victor Hugo. Il *Falstaff* fu la lieta conferma di una giovinezza di fantasia, che sarebbe parsa non ordinaria in un adulto: apparve miracolosa nell' autore ottantenne della ventesima sesta opera.



Quando morì nel 1868 Gioacchino Rossini, dalle minuscole anime e dai cervelli accartocciati sbocciarono infiniti pettegolezzi, perchè ai solenni funerali dell' autore del *Guglielmo Tell* non prese parte, movendosi apposta dall' Italia, Giuseppe Verdi: non infermo, non impedito da ragioni professionali, e in tutto il vigore virile dei suoi cinquantacinque anni. Ma quando nel 1873 corse per tutta Italia un fremito di dolore all' annunzio della morte di Alessandro Manzoni, Giuseppe Verdi con l' anima infranta offerse al Municipio di Milano l' opera sua, proponendo di scrivere, in omaggio all' autore dei *Promessi Sposi*, una *Messa di requiem.*

La venerazione che nutrì sempre il Verdi per l'immortale lombardo (oltrechè nella vastità del genio e nella semplicità della vita, i due grandi si somigliarono nella longevità: chè il Manzoni varcò di due mesi e mezzo gli ottantotto anni, e il Verdi superò gli ottantasette di tre mesi circa) quella venerazione, ravvivata da una ammirazione senza limiti, fu salda e immutata per tutta la vita.

« Voi ben sapete (scriveva il Verdi alla Chiarina Maffei nel 1867) quanta e quale sia la mia venerazione per quell' uomo, che, secondo me, ha scritto non solo il più gran libro dell' epoca nostra, ma uno dei più gran libri che sieno usciti da cervello umano.... Egli è che quello è un libro *vero*, vero quanto *la verità*. Oh, se gli artisti potessero capire una volta questo *vero*, non vi sarebbero più musicisti dell'*avvenire* e del passato; nè pittori veristi, realisti, idealisti; nè poeti classici e romantici; ma poeti veri, pittori veri, musicisti veri. »

Quanto sono più efficaci e profonde queste poche parole, di tante belle e inutili dissertazioni d' estetica! Le dettò al Verdi quel suo acuto buon senso, che in lui, davvero, come avrebbe detto il Manzoni, non se ne stava nascosto per paura del senso comune. E quando l' incontro memorabile fra il musicista e il poeta avvenne nel giugno 1868, scrivendone di lì a pochi giorni alla

Maffei così si sfogava il Verdi: « Cosa potrei dirvi di Manzoni, come spiegarvi la sensazione dolcissima, indefinibile, nuova, prodotta in me alla presenza di quel Santo, come voi lo chiamate? Io me gli sarei posto in ginocchio dinanzi, se si potessero adorare gli uomini. »

La *Messa* verdiana di *Requiem* fu eseguita la prima volta nella chiesa di San Marco a Milano, nel primo anniversario della morte del Manzoni: il 22 maggio 1874. Se ne impadronirono poi le direzioni e le imprese dei teatri, le presidenze dei Conservatorii, delle Accademie, degl' Istituti musicali: se ne affidarono le esecuzioni ad artisti di gran nome, e nei primi anni quelli artisti furono la Stolz, la Waldmann, il Masini, il Medini, il Maini, e dappertutto il successo fu di ammirazione e di commozione profonda.

La critica, è naturale, volle dire la sua. E difatti, che ci starebbe a fare a questo mondo la garbata signora, se non dovesse, ogni tanto, fare a' pugni con la opinione dei più? Si disse dunque che alcuni, anzi la maggior parte dei brani di quella Messa, erano intinti di pece melodrammatica, e contenevano, se non reminiscenze, richiami e spunti arieggianti a profane teatralità.

L'accusa neppure aveva il merito d'esser nuova: chè molti anni prima s'era ripetuta, fino alla sazietà, per lo *Stabat Mater* del Rossini. Se non che il pubblico, e anche questa cosa è naturale, si strinse nelle spalle, ac-

corse a empire le platee e i palchi dei teatri e le sale dei concerti, tutte le volte che si eseguisse la *Messa* del Verdi; e senza cercar tanto per la sottile se avesse o no tutti i caratteri liturgici voluti dal Palestrina, ammirò senza riserve quell' onda cristallina di melodie soavissime, quelle austere armonie, e la espressione di un grande dolore che trasuda, si può dire, da tutte le pagine. E parve bello, e pare bello oggi più che mai, cotesto artistico inchinarsi del Verdi all' uomo più grande che abbia onorate le lettere e la poesia nel secolo decimonono; come è bello oggi e commovente il pensiero già in via di esecuzione, di riassociare i nomi di Alessandro Manzoni e di Giuseppe Verdi con la riproduzione di quella Messa, ora che i due grandi si sono ritrovati insieme nella solenne maestà della morte.

La *Messa* fece rinverdire l' albero delle speranze: si sperò cioè che il musicista straordinario, il quale s' era provato oramai in tutti i generi, e trionfava anche in questo, nel quale s' erano provati i maestri più famosi, dal Palestrina al Bach, dal Mozart al Cherubini, staccherebbe di nuovo dalla quercia delle sue glorie la lira melodrammatica, e regalerebbe al mondo qualche altro capolavoro. Invano la buona Giuseppina (la moglie del Verdi) interrogata dagli amici rispondeva che il pianoforte — quello storico pianoforte di Sant'Agata — rimaneva ostinatamente chiuso: invano ad un suo ammira-

tore, che gl' inviava una lira d' alloro con bacche di metallo prezioso, rispondeva il Verdi : « la vostra lira val meglio della mia che non ha più corde : » tutto era inutile ; alle ansiose anime sorrideva il presentimento che nuove opere sarebbero apparse. E due opere infatti vennero : pur troppo le ultime : *Otello* e *Falstaff*.

Le *Laudi alla Vergine*, il *Te Deum*, lo *Stabat Mater*, furono gli estremi canti del Cigno di Busseto : dettati poco più d' un anno prima della morte. Chi sa ! forse dopo la sonora canzonatrice risata del *Falstaff*, l' austero Verdi pensò esser bene mettere il punto fermo alla sua feconda produzione con qualche cosa di spirituale e di etereo : forse l' anima sua, presaga della fine prossima, e profondamente colpita dalla perdita della cara compagna della sua vita, volle sollevarsi alla contemplazione di cieli più tersi, d' idealità più immacolate. Dopo Shakespeare, Dante :

Vergine Madre, figlia del tuo Figlio,
Umile ed alta più che creatura.
Termine fisso d' eterno consiglio.

E tradotta in note nobilissime la divina preghiera dantesca, Giuseppe Verdi depose davvero, e per sempre, la penna.

Capitolo XI.

L' uomo. La sua modestia. Pochi aneddoti. La malattia, la morte, l' apoteosi.

Tale fu l' artista grandissimo.

Dell' uomo poche cose potrei dire che già non si sappiano. La storia contemporanea, perduta in parte la dignità sua di maestra della vita e di luce di civiltà, indossato il farsetto pettegolo del cronista, pare non abbia oramai altra missione che rimpiccolire i veri grandi. I « grandi falsi » pensano ai propri casi da sè, e sono essi i primi inventori e propalatori di aneddoti, sognati e architettati per proprio uso e consumo. Un giorno, volendo pagare anch' io il maledetto tributo alla fregola della indiscrezione, chiesi ad Arrigo Boito, intimissimo del Maestro, qualche notizia aneddotica sul Verdi : e il Boito con molta cortesia così mi rispose :

« Chiarissimo Signore,

» La vita del nostro maestro è così tranquilla da molti anni e così raccolta negli studi e nella casa, che i fattarelli curiosi e gli aneddoti bizzarri non v' attecchiscono. Ha questo di assai piccante (paragonata alla

vita d' altri eccellenti contemporanei) che non v' è in essa nulla di *piccante* da potersi raccontare.

» Codesta singolarità non è utile al biografo, pure è degna di nota, perchè rivela la grande semplicità dell' artista e dell' uomo.

» Con queste poche righe ho risposto, egregio amico, alla domanda ch' Ella mi rivolge. Ogni altra cosa che io le avessi detta non sarebbe stata la verità, e l' ingegno di Lei non se ne sarebbe appagato.

» Mi tenga per amico suo ed estimatore.

» ARRIGO BOITO. »

La morte del conte Opprandino Arrivabene, avvenuta nel 1886, fece supporre che sarebbero uscite finalmente dal geloso cassetto del diligente e compianto raccoglitore centinaia di lettere di Giuseppe Verdi, scritte all' amico della giovinezza, fino dagli anni che precedettero l' andata in scena della sua primissima opera. Ma l' Arrivabene alla svegliatezza dell' ingegno univa una certa originalità del carattere : e lasciò scritto nel testamento, che fino a vent' anni dopo la sua morte gli eredi non solo non pubblicassero alcuna lettera del maestro amico suo, ma non ne permettessero neppure l' esame, neppure nell' interesse dell' arte e della storia.

Io penso invece che la storia e l' arte si avvantaggerebbero assai nella diffusione dei concetti, che sulla

musica contemporanea affidò il Verdi in quelle lettere notevolissime, che l'Arrivabene possedeva: so, fra l'altre cose, che una lunghissima lettera traccia, per così dire, un programma d'insegnamento nei Conservatorii e nelle Accademie, programma che un ministro dell'istruzione pubblica potrebbe far suo.

Il Verdi, che provava vivacissimo il sentimento dell'amicizia, manifestò tutto il suo essere e la ricca fisonomia morale nelle espansioni intime con l'amico; ed ebbe nello stile familiare un abbandono pieno di leggiadria, una malizia quasi direi manzoniana, una naturalezza, una spontaneità, e una felice arguzia di spirito, che può in certi punti rivaleggiare con quella del grande emulo suo Gioacchino Rossini.

So anche che nelle lettere verdiane, possedute oggi dai nepoti dell'Arrivabene, esiste una bizzarra e singolare corrispondenza, durata qualche anno, fra due esseri che molto si amarono in vita, e ai quali il Verdi e l'Arrivabene servivano da segretari e da interpreti: una corrispondenza amorosa, che può dirsi un capolavoro del genere.... nientemeno fra il cane di Giuseppe Verdi, e una gentile cagnetta dell'amico suo. Il Verdi ogni tanto scriveva in nome del cane alla piccola sposa lontana: e chi riuscirà ad avere, fra sei anni, gli originali dei due amici, che sul serio cercavano d'indovinare i sentimenti delle due bestie, e li esprimevano anche tal-

volta in linguaggio bizzarramente canino, potrà mettere assieme un libro di lettura attraente, e un modello forse di piccante umorismo.

Perchè il Verdi fu della letteratura amena amantissimo, e il bisogno incessante di soggetti per i suoi drammi, che sceglieva quasi sempre da sè, lo spinse di buon'ora a continue pertinaci letture, che di nuove idee arricchivano quella mente per eccellenza assimilatrice, e l'affinavano e l'acuivano, educandola al più squisito buon gusto.

Il Verdi non fu in corrispondenza epistolare che con pochissimi; ma anche con taluno dei non intimi, presentandosi l'occasione, esprimeva spontaneo verità acute, dava consigli e ammaestramenti, in stile sobrio e in forma semplice ed evidente.

Ad un maestro che gl' inviava copia di un libro sugli uomini illustri nella musica, e che chiedeva il parere di lui, il Verdi rispondeva con questa lettera:

« Sant' Agata, 20 ottobre 1883.

» Egregio signore,

» Mi scusi, la prego, se non l' ho ancora ringraziato del libro, ch' Ella m' ha gentilmente inviato.

» Mi scusi ancora se non posso aderire all'espressomi desiderio di dire il mio parere su questo suo libro.

» In fatto di musica, e di lavori intorno alla musica, non credo al giudizio nè mio, nè d' altri. Si rammenti le opinioni di Weber, Schumann, Mendelssohn su Rossini, Meyerbeer ed altri, e mi dica se si può aver fede nelle opinioni d' un compositore.

» G. Verdi. »

Fra le varie lettere a me indirizzate dal Maestro, e che gelosamente conservo, ve n' ha una del 1895 : conseguenza di una polemica in cui fui tirato per i capelli, e alla quale dette notorietà il nome della persona che l'avea provocata : Pietro Mascagni. Non so come, m'era venuto fatto di mescolare nella polemica il nome del Verdi : e perchè taluno mi osservò che avrei potuto benissimo farne a meno, ne scrissi al Maestro, chiedendo venia casomai anche a lui paresse di essere stato citato *in mal punto*.

Ebbi subito in risposta questa cara lettera :

« Busseto St. Agata, 5 settembre 1895.

» Niente di male, Egr. Sig. Checchi !

» Io non mi sono mai risentito per tutto quello che si è detto di male sul conto mio ; come non mi sono mai bassamente inchinato a chi ha creduto talvolta indirizzarmi qualche parola di lode.

» Ora poi che sono, dirò così, fuori di combattimento, sarei ben innocente, se mi risentissi perchè Ella ha cre-

duto, sia in buono od *in mal punto*, citare il mio nome, in modo tanto onorevole.

» Ripeto *niente di male:* in questo caso poi *nientissimo!*

» Voglia credermi con tutta stima

» suo dev.mo
» G. VERDI. »

Esempi infiniti potrei citare della modestia dell'uomo e dell'artista: modestia bensì non esagerata, nè spinta all'eccesso, come forse fu quella di Alessandro Manzoni, gabellata da molti per una maschera di amabile ipocrisia. Quella del Verdi fu la modestia dei veri grandi, che sentono degnamente e nobilmente di sè, e hanno anche il sentimento e la coscienza di qualche errore commesso.

Ho già, in altro capitolo di questo studio, raccontato l'aneddoto del pezzo sinfonico, che doveva essere una burrasca, nell'*Aroldo*. Un altro aneddoto risale al tempo in cui fu rappresentata l'*Aida* al teatro della Scala, dopo i trionfi del Cairo.

L'*Aida*, come tutti ricorderanno, incomincia con un breve preludio che precede il recitativo fra Radames e il Gran Sacerdote. Ebbe il Verdi l'idea di scrivere, invece di quel preludio, una sinfonia per il teatro della Scala: e intimata una prova per la sera antecedente alla prima rappresentazione, fece distribuire all'orchestra

le parti, e si recò all' ora stabilita in teatro. Dirigeva Franco Faccio, e con la sicurezza tranquilla del generale esperto che conosce il valore dei propri soldati, dette il segno d' incominciare. La prova riuscì mirabilmente, e dopo le ultime battute i professori d' orchestra tutti in piedi acclamarono il Verdi. Ma il Verdi, salutati in fretta i suoi ammiratori, fece cenno al Faccio di scendere dallo sgabello, domandò scusa d' aver chiamato inutilmente tutte quelle egregie persone, e ritirò la partitura della sinfonia, dichiarando che non gli piaceva niente affatto. Alle proteste del Faccio rimase irremovibile, e la sinfonia non fu mai eseguita : nessuno ha saputo mai che cosa il Verdi ne abbia fatto.

I biografi e i cronisti hanno parlato di Giuseppe Verdi anche come uomo politico. Ma veramente la politica fu sempre la sua bestia nera : e quando il conte di Cavour, dopo l' annessione dell' Italia centrale, suggeriva agli elettori di Busseto di nominare il Verdi deputato, dicendo che l' immortale autore del « Va' pensiero sull' ali dorate » avrebbe onorato il Parlamento di cui entrasse a far parte, ci volle del buono e del bello perchè il Maestro accettasse il mandato. Disse finalmente di sì, perchè il conte Cavour lo costrinse ; ma dopo una legislatura non volle più saperne, e ad un carissimo amico che lo rimproverava rispose così un giorno :

" Io di politica non m' intendo. Finchè era vivo Ca-

vour, io guardavo lui alla Camera, e mi alzavo ad approvare o respingere quando lui si alzava, perchè facendo precisamente come lui ero sicuro di non sbagliare. Ora con questi altri signori, che saranno dicerto valentissimi, non mi raccapezzerei più, e avrei paura di commettere qualche sproposito."

E dicendo questo sorrideva, con un' ingenua malizia di sapor manzoniano.

Alla Camera sedette sempre vicino al Sella, del quale pregiava moltissimo il carattere e l' ingegno. E mentre nelle uggiose dispute parolaie della Camera, giovanilmente linguacciuta, il Sella ingannava il tempo a fare dei bizzarri geroglifici di matematica, Giuseppe Verdi si divertiva a mettere in musica, su carta che lì per lì rigava da sè, alcune frasi melense di onorevoli, ma specialmente qualche vivace interruzione. L' opera postuma del Meyerbeer, l'*Affricana*, non era conosciuta ancora: onde il Verdi, senza saperlo, fu plagiario del maestro tedesco, perchè più d' una volta, sul banco suo di deputato, musicò la frase corale *Ai voti! ai voti!* che la Camera ripete sempre così volentieri, e che il Meyerbeer espresse nel primo atto dell'*Affricana* con una così felice trovata. Taluni di quei preziosi autografi verdiani sono gelosamente conservati da deputati e senatori che furono amici al Maestro, insignito, dopo molti anni, della dignità di senatore, non già per il solo ti-

tolo del censo, come fu detto, ma per gli eminenti servigi resi alla patria.

Fra gli amici del Verdi fu a lui carissimo quell' Emanuele Muzio di Busseto che studiò musica contemporaneamente col Verdi, e fu autore di qualche opera e di un visibilio di musica da camera. Accadde una volta che, rimasto vacante il posto di organista a Busseto, scrisse il Verdi a que' signori del municipio consigliando la nomina del Muzio, bisognoso d' aiuto in quel tempo. Gelosie di campanile o di sagrestia ebbero il sopravvento : e non ostante la raccomandazione del grande concittadino, il posto di organista fu dato a un altro. A quei sapientoni del municipio bussetano non parve sufficiente la garanzia del Verdi.

Il quale se la legò a dito, e per devozione all' amico non si fece vedere che molto di rado nella piccola città di Busseto, quantunque sia distante pochi chilometri da Sant'Agata. Neppure volle intervenire all' inaugurazione del nuovo teatro, contentandosi di sbrigarsene con l' invio di diecimila lire del suo.

Un' altra grande prova d' amicizia la dette sempre il Verdi al carissimo Muzio, acconsentendo ad esaminare la mediocre musica che via via gli mandava o gli presentava. Il Muzio, verdiano per la pelle, diventava anche un po' troppo verdiano quando scriveva : e il Verdi, ritrovando spesso nella musica portatagli dal-

l'amico piuttosto una brutta copia di cose sue, di lui Verdi, anzichè una libera imitazione, gli diceva bonariamente sorridendo:

" Di questa qui non farne nulla, perchè mi pare musica già bell' e scritta da altri."

E in generale il Verdi, a proposito dei plagiari, diceva che imitare la musica degli altri è cosa che non ha ragion d'essere.

" La musica bell'e fatta," così concludeva, " par proprio inutile di rifarla."

***

Potrei dilungarmi ancora, raccontando esempi della vita privata del Verdi che ne dimostrano la bontà squisita dell'anima: ma uscirei dalla parte assegnatami. Tanto più me ne duole, perchè sarebbe pretesto a trattenermi ancora a discorrer d'un uomo « il nome e la memoria del quale (per dirla con le parole di Alessandro Manzoni) affacciandosi in qualunque tempo alla mente, la ricreano con una placida commozione di riverenza, e con un senso giocondo di simpatia; » d'un uomo col quale si vorrebbe rimanere lungamente, « come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un terreno arido e salvatico, si trattiene e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, vicino a una fonte d'acqua viva. »

Quell' albero è stato ora abbattuto dal fulmine : quella « fonte d' acqua viva » s' è dissеccata per sempre. Di Giuseppe Verdi rimangono le opere, che dureranno finchè non si rovescino, da qualche nuova selvaggia moda tirannica, tutte le leggi del bello ; e rimangono le grandi opere di beneficenza : insigne fra tutte l'assegno di due milioni e mezzo alla Casa di riposo per i musicisti, fatta costruire da lui con la spesa di cinquecento mila lire ; munifico dono, che fa pensare quale delle due cose fosse più vasta in Giuseppe Verdi : se il genio od il cuore.

Colpito d'apoplessia nella mattina del 21 gennaio 1901, resistette con lotta titanica, per sei lunghi giorni, agli assalti del male. Si disse allora di Lui, che appariva grande anche dinanzi alla morte. L'agonia durò due giorni : e parve davvero che la morte, come impaurita dalla grandezza stessa della preda che stava per ghermire, ferma sul limitare della stanza non osasse avvicinarsi a quel letto.

Giuseppe Verdi spirò alle ore 2,50 del 27 gennaio. Aralda messaggera degna di Lui, lo aveva da pochissimi giorni preceduto nei regni della eternità una Regina augusta : quella che aveva governato il più potente popolo della terra, per un periodo di anni altrettanto lungo, quanto era stato lungo, e pieno, e fecondo il periodo della creazione artistica dell' uomo grande.

Onori funebri più degni di questi non si sarebbero potuti immaginare per chi ebbe, per chi ha nome Giuseppe Verdi.

Era nato il 10 ottobre 1813. Visse dunque ottantasette anni, tre mesi, e diciassette giorni.

Roma, febbraio 1901.

L'Autore ringrazia pubblicamente l'amico carissimo Maestro Tommaso Montefiore, alla cui cortesia è debitore delle seguenti date relative alle prime rappresentazioni delle opere, e della bibliografia verdiana.

OPERE TEATRALI.

OBERTO CONTE DI SAN BONIFACIO, dramma in due atti; 17 novembre 1839. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Marini*, *Shavo*, *Sacchi;* uomini, *Salvi*, *Marini*.

IL FINTO STANISLAO (Un giorno di Regno), Melodramma giocoso in due atti di Felice Romani; 5 settembre 1840. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Marini*, *Abbadia;* uomini, *Ferlotti*, *Scalese*, *Salvi*, *Rovere*, *Vaschetti*, *Marconi*.

NABUCODONOSOR, dramma lirico in quattro parti di Temistocle Solera; 9 marzo 1842. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Strepponi*, *Belinzaghi*, *Ruggeri;* uomini, *Ronconi*, *Miraglia*, *Derivis*, *Rossi*, *Marconi*.

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA, dramma lirico in quattro atti di Temistocle Solera; 11 febbraio 1843. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Ruggeri*, *Frezzolini*, *Gandaglia;* uomini, *Severi*, *Derivis*, *Rossi*, *Marconi*, *Vairo*, *Guasco*.

ERNANI, dramma lirico in quattro parti di Francesco Maria Piave; 9 marzo 1844. Gran teatro La Fenice in Venezia.

Esecutori: donne, *Lowe*, *Saini*; uomini, *Guasco*, *Superchi*, *Selva*, *Sanner*, *Bellini*.

I DUE FOSCARI, tragedia lirica in tre atti di Francesco Maria Piave; 3 novembre 1844. Teatro Argentina in Roma.

Esecutori: donne, *Barbieri-Nini*, *Ricci*; uomini, *De Bassini*, *Roppa*, *Mirri*, *Pozzolini*.

GIOVANNA D'ARCO, dramma lirico in un prologo e tre atti di Temistocle Solera; 15 febbraio 1845. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Frezzolini*; uomini, *Poggi*, *Colini*, *Marconi*, *Lodetti*.

ALZIRA, tragedia lirica in un prologo e due atti di Salvadore Cammarano; 12 agosto 1845. Teatro San Carlo in Napoli.

Esecutori: donne, *Tadolini*, *Salvetti*; uomini, *Arati*, *Coletti*, *Ceci*, *Fraschini*, *Benedetti*, *Rossi*.

ATTILA, dramma lirico in un prologo e tre atti di Temistocle Solera; 17 marzo 1846. Teatro La Fenice in Venezia.

Esecutori: donne, *Lowe*; uomini, *Marini*, *Costantini*, *Guasco*, *Profili*, *Romanelli*.

I MASNADIERI, melodramma in quattro parti di Andrea Maffei; 21 luglio 1847. Teatro della Regina a Londra.

Esecutori: donne, *Jenny Lind*; uomini, *Lablache*, *Gardoni*, *Coletti*, *Corelli*, *Bouché*.

IL CORSARO, melodramma tragico in tre atti di Francesco Maria Piave; 25 ottobre 1848. Teatro Grande di Trieste.

Esecutori: donne, *Rapazzini*, *Barbieri-Nini*; uomini, *Fraschini*, *Volpini*, *De Bassini*, *Petrovich*, *Cucchiari*, *Albanassich*.

LA BATTAGLIA DI LEGNANO, tragedia lirica in quattro atti di Salvadore Cammarano; 27 gennaio 1849. Teatro Argentina in Roma.

Esecutori: donne, *De Giuli-Borsi*, *Marchesi*; uomini, *Sottovia*, *Lanzoni*, *Testi*, *Giannini*, *Colini*, *Fraschini*, *Buti*, *Ferri*.

LUISA MILLER, melodramma tragico in tre atti di Salvadore Cammarano; 8 dicembre 1849. Teatro San Carlo in Napoli.

Esecutori: donne, *Gazzaniga*, *Salvetti*; uomini, *Selva*, *Malvezzi*, *Arati*, *De Bassini*, *Rossi*.

RIGOLETTO, melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave; 11 marzo 1851. Gran Teatro La Fenice in Venezia.

Esecutori: donne, *Brambilla*, *Saini*, *Casaloni*, *Morselli*; uomini, *Mirate*, *Varesi*, *Ponz*, *Damini*, *Kunerth*, *Zuliani*, *Bellini*, *Rizzi*.

IL TROVATORE, dramma in quattro parti di Salvadore Cammarano; 19 gennaio 1853. Teatro Apollo in Roma.

Esecutori: donne, *Penco*, *Goggi*, *Quadri*; uomini, *Guicciardi*, *Baucardè*, *Balderi*, *Bazzoli*, *Marconi*, *Fani*.

LA TRAVIATA, opera in tre atti di Francesco Maria Piave; 6 marzo 1853. Gran Teatro La Fenice in Venezia.

Esecutori : donne, *Salvini*, *Donatelli*, *Speranza*, *Berini;* uomini, *Graziani*, *Varesi*, *Zuliani*, *Dragone*, *Silvestri*, *Bellini*, *Borsato*, *Tona*, *Manzini.*

I VESPRI SICILIANI, opera in cinque atti di E. Scribe e C. Duveyrier; 13 giugno 1855. Teatro Imperiale dell'Opéra a Parigi.

Esecutori : donne, *Cruvelli*, *Sannier;* uomini, *Bonnehée*, *Coulon*, *Guignot*, *Gueymard*, *Obin*, *Boulo*, *Aimés*, *Mariée*, *Hoenig.*

AROLDO, opera in quattro atti di Francesco Maria Piave; 16 agosto 1857. Nuovo Teatro di Rimini.

Esecutori : donne, *Lotti*, *Panizza;* uomini, *Pancani*, *Ferri*, *Cornago*, *Poggiali*, *Senigaglia.*

UN BALLO IN MASCHERA, melodramma in tre atti; 17 febbraio 1859. Teatro Apollo in Roma.

Esecutori: donne, *Dejean*, *Sbriscia*, *Scotti;* uomini, *Fraschini*, *Giraldoni*, *Santucci*, *Bossi*, *Bernardoni*, *Bazzoli*, *Foffi.*

LA FORZA DEL DESTINO, melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave; inverno 1862. Teatro Imperiale di Pietroburgo.

Esecutori : donne, *Barbot*, *Nantier-Didiée;* uomini, *Graziani*, *Tamberlick*, *Angelini*, *De Bassini*, *Marini.*

— Nuova edizione con importanti aggiunte ed innovazioni dell' autore; 20 febbraio 1869. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Stolz*, *Benza*, *Neri;* uomini, *Vecchi*, *Colonnese*, *Tiberini*, *Junca*, *Rota*, *Alessandrini*, *Tasso*, *Paraboschi*.

MACBETH, melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave; (seconda edizione rifatta sulla prima di Firenze del 1847 al teatro della Pergola); 21 aprile 1865. Teatro Lirico di Parigi.

DON CARLO, opera in cinque atti di Méry e Camillo Du Locle; 1867. Teatro Imperiale dell'Opéra di Parigi.

— La prima rappresentazione in Italia; ottobre 1867. Teatro Comunale di Bologna.

AIDA, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni; 24 dicembre 1871. Teatro dell'Opera di Cairo (Egitto).

Esecutori: donne, *Grossi*, *Pozzoni;* uomini, *Costa*, *Mongini*, *Medini*, *Steller*, *Stecchi-Bottardi*.

— Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Waldmann*, *Stolz;* uomini, *Povoleri*, *Fancelli*, *Maini*, *Pandolfini*, *Vistarini*.

SIMON BOCCANEGRA, melodramma in un prologo e tre atti di Francesco Maria Piave; 24 marzo 1881. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *D'Augeri*, *Cappelli;* uomini, *Maurel*, *De Reszké*, *Salvati*, *Bianco*, *Tamagno*, *Fiorentini*.

OTELLO, dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito; 5 febbraio 1887. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Pantaleoni*, *Petrovich;* uomini, *Tamagno*, *Maurel*, *Paroli*, *Fornari*, *Navarrini*, *Limonta*, *Lagomarsino*.

FALSTAFF, commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito; 9 febbraio 1893. Teatro alla Scala in Milano.

Esecutori: donne, *Zilli*, *Stehle*, *Pasqua*, *Guerrini*; uomini, *Maurel*, *Pini-Corsi*, *Garbin*, *Paroli*, *Pelagalli-Rossetti*, *Arimondi*.

MESSA DA REQUIEM, eseguita per la prima volta nella chiesa di San Marco in Milano nel primo anniversario della morte di Alessandro Manzoni; 22 maggio 1874.

Esecutori: donne, *Stolz*, *Waldmann*; uomini, *Capponi*, *Maini*.

Pezzi Sacri: *TE DEUM*, *STABAT MATER*, *LAUDI ALLA VERGINE*. Torino 1899.

BIBLIOGRAFIA VERDIANA.

A. Basevi. — Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi. Firenze, 1859.

Michele Lessona. — Biografia di Verdi nel *Volere è Potere*. Firenze, 1869.

G. Monaldi. — Verdi e le sue Opere. Firenze, 1877.

H. Blaze de Bury. — Capitolo su Verdi nel volume *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*. Paris, 1880.

A. Pougin. — Giuseppe Verdi. Vita aneddotica con note ed aggiunte di Folchetto (G. Caponi). Milano, 1881.

E. Checchi. — Giuseppe Verdi. Il Genio e le Opere. Firenze, 1887.

A. Alfani. — Biografia di Verdi in *Battaglie e Vittorie*. Firenze, 1890.

A. G. Barrili. — Giuseppe Verdi. Vita e Opere. Genova, 1892.

Prince de Valori. — Verdi et son Œuvre. Paris, 1895.

G. Monaldi. — Verdi Roma, 1899.

LE COMMEMORAZIONI
NEL PARLAMENTO ITALIANO.

SENATO DEL REGNO.

Domenica 27 gennaio 1901.

PRESIDENZA DEL VICEPRESIDENTE CANNIZZARO.

La seduta è aperta a ore 16, 20.

Comunicazioni della Presidenza e commemorazione del senatore Giuseppe Verdi.

PRESIDENTE. Signori senatori! Stanotte alle 2, 50 spirava in Milano la grande anima di Giuseppe Verdi. Non morrà però il suo nome: e non si eclisserà mai quella gloria che ha lasciato in eredità all' Italia.

Gloria non solo splendente ma altresì purissima, poichè il sommo Maestro al genio artistico associava le più elevate e nobili doti morali, ed al culto dell' arte il più schietto e gagliardo patriottismo. (*Approvazioni.*)

SARACCO, *presidente del Consiglio, ministro dell' interno.* (*Vivi segni di attenzione.*) Signori senatori! Con alte e nobili parole di rimpianto in memoria dell' uomo che anche nell' angoscia dell' ora presente tutta Italia piange ed onora, il nostro illustre Presidente s' è fatto sicuro ed eloquente interprete del vivo e profondo cordoglio che ha svegliato nell' animo di tutti noi il ferale annunzio che Giuseppe Verdi non è più.

A questa manifestazione di dolore universale, poichè dal tugurio è salito alla Reggia, dall' umile villag-

gio alla capitale del Regno, il Governo del Re si associa, a sua volta, per mezzo mio.

Ma innanzi a questo plebiscito del popolo italiano, che a Giuseppe Verdi ha conferito nel modo più solenne l'alto onore di essere, Lui vivo, consacrato alla immortalità, sento che sarei temerario, se Ministro del Re o Senatore, presumessi aggiungere anche una sola fronda al serto glorioso che l'ammirazione delle genti ha decretato da lunga mano alla veneranda canizie dell'illustre vegliardo che noi piangiamo estinto. (*Approvazioni vivissime.*)

E poichè la nazione intera si è mostrata attonita e pensosa allo sparire dell'astro luminoso che riempiva di tanta gloria il mondo civile, l'Italia sovrattutto, fiera ed orgogliosa del suo grande Maestro, il mio labbro ammutolisce.

M'inchino reverente davanti alla spoglia mortale di quel grande: con l'augurio e la speranza nel cuore, che rimangano vive le traccie luminose di quello spirito immortale, affinchè non vada perduto per il bel Paese l'antico primato dell'arte, che Giuseppe Verdi ha gelosamente custodito per una lunga serie di anni e felicemente accresciuto col magistero delle opere sue. (*Benissimo.*)

E dopo ciò, o signori, io mi tengo contento di annunziare al Senato che il Consiglio dei Ministri ha deliberato che, dove non sorgano ostacoli impreveduti, i supremi onori alla salma venerata di Giuseppe Verdi sieno resi a cura e a diligenza dello Stato. (*Benissimo.*)

Non dubitiamo che il Senato sarà per accogliere benevolmente questa nostra proposta. (*Approvazioni vivissime.*)

Fogazzaro. Signori! Un grande lume della Patria si è spento, e forse, in quest'ora oscura, meglio che le parole, un silenzio atterrito risponderebbe a quel gelo amaro che a tutti ne stringe l'animo, quanti qui e fuori di qui abbiamo cuore per la gloria del paese nostro, quanti qui dentro e fuori di qui abbiamo senso per il divino raggio del genio.

Ma, signori, lo comprendo, è un sovrano quello che la morte ha colpito, un sovrano potente oltre i confini d' Italia, e l' impero di un alto dovere ne sforza a vincere questa angoscia, a levare il cuore e la voce per un saluto solenne a Lui, che glorioso ci passa davanti volto all' eternità. (*Bene.*)

Un sovrano Giuseppe Verdi fu veramente; fu sovrano per l' altissimo ingegno; fu sovrano pel magistero dell' arte che in Lui, sino alla più tarda vecchiaia, rinnovellava forme come in una fonte di giovinezza immortale; fu sovrano finalmente per un insigne primato nell' armonia suprema dell' intelletto e dell' animo.

Nella modesta semplicità della grandezza, nell' infaticata, indomita energia, che oggi solamente riposa, Egli lavorò quando tutta la gloria che questa terra può dare era già sua, e non vi era più un culto da rendere all' ideale, non vi era più che un esempio di magnifico lavoratore da mostrare al popolo italiano ed al mondo, il nome di Giuseppe Verdi.

Verdi meritò sopra ogni altro di simboleggiare nei tempi eroici del nostro Risorgimento, per un mistico incontro di voci, la sospìrata, invocata unità della Patria intorno al trono del primo suo Re.

Verdi è stato un grande unificatore nostro, quando, chiusa nell' onda della sua musica ardente, inafferrabile al nemico, l' idea nazionale corse liberamente dalle Alpi al mare l' Italia schiava, infuocando i cuori. (*Approvazioni.*)

Egli è ancora un grande unificatore nostro in questo fugace momento, mentre, sospese le discussioni di fedi e di parti, un palpito solo raccoglie il popolo italiano intorno al suo letto funebre. (*Benissimo.*)

Possa questo ventesimo secolo, che tanto dono raccolse dal suo predecessore e tanto breve tempo seppe serbarlo, possa, io dico, riportare all' Italia altrettanta potenza di arte, che unifichi tutto, penetrandolo ed elevandolo, il nostro popolo. Che non manchi al lume dell' arte giammai quel sereno raggio del bene, che, circonfuso al nome di Giuseppe Verdi, ne moltiplichi e ne estenda oltre la terra il fulgore. (*Approvazioni.*)

È questo il voto che io esprimo, parlando non già come artista, ma come cittadino d'Italia, come collega vostro, come l'ultimo dei membri di questa augusta Assemblea, che ha ed ebbe sempre per fine supremo dell'opera propria la grandezza civile e morale della patria. (*Vivi applausi — Molti senatori si congratulano con l'oratore.*)

PRESIDENTE. Signori senatori! Il Consiglio di Presidenza, in omaggio alla memoria di Giuseppe Verdi, vi propone la seguente deliberazione colla quale si stabiliscono le medesime onoranze che furono rese ad Alessandro Manzoni.

Il Senato esprime il dolore profondo che prova con l'intera nazione per la perdita di Giuseppe Verdi. Statuisce che il suo busto in marmo sia collocato in una delle sale del palazzo senatorio; delibera di farsi rappresentare ai funerali; ed incarica il Presidente di partecipare la presente deliberazione alla famiglia dell' illustre estinto, al municipio di Busseto, suo paese nativo, ed a Milano, ove il Verdi lascia un insigne monumento di artistica beneficenza.

Metto ai voti questa deliberazione della Presidenza.

Chi l'approva è pregato di alzarsi. (*È approvata all'unanimità.*)

Signori senatori, la vostra Presidenza, sicurissima che voi avreste accettata la proposta testè votata, di collocare un busto del Verdi in una delle nostre sale, si rivolse all' insigne artista, nostro collega, Giulio Monteverde, perchè volesse assumere l'incarico di effigiare in marmo l' illustre estinto. E con grato animo io debbo annunziare che l'illustre collega ha risposto al nostro invito, dichiarando che si credeva onorato di scolpire in marmo l' immagine del suo carissimo amico, e che lo faceva offrendo gratuitamente l'opera sua. (*Approvazioni.*)

La vostra Presidenza ha creduto di accettare l' offerta del senatore Monteverde, ed è sicura che il busto, fatto non solo colla capacità e l'abilità del grande artista, ma coll' affetto dell' amico, onorerà una delle nostre sale. (*Approvazioni vivissime.*)

Chieggo al Senato di autorizzare la Presidenza ad esprimere al senatore Monteverde i ringraziamenti di questo alto Consesso. (*Approvazioni.*)

Levasi la seduta in segno di lutto a ore 16 e 40.

CAMERA DEI DEPUTATI.

Lunedì 28 gennaio 1901.

PRESIDENZA DEL PRESIDENTE VILLA.

Commemorazione di Giuseppe Verdi.

PRESIDENTE (*Si alza in piedi — Tutti i deputati ne seguono l' esempio. — Vivissimi segni di attenzione*). Coll' animo profondamente addolorato annuncio alla Camera la morte di Giuseppe Verdi avvenuta ieri mattina nella città di Milano.

Non in Italia soltanto, ma in tutto il mondo civile, ma dappertutto dove la divina favella dell'arte non giunge incompresa; dappertutto dove vi ha gente che pensa, che ama, che prega, che sente la vita rallegrata da qualche alito d' idealità, il nome di Giuseppe Verdi è salutato con unanime affettuoso compianto. (*Benissimo! — Approvazioni.*)

Per noi Italiani scompare con Giuseppe Verdi una delle più alte espressioni del genio nazionale; la nostra gloria più fulgida, più pura, più benedetta.

È a lui, al magico suo magistero, che da oltre mezzo secolo noi dobbiamo le più squisite compiacenze del cuore (*Bene!*), del quale egli ha saputo suscitare le recondite energie, esplorare le più intime fibre, eccitare i più delicati sentimenti, e sollevandolo a sempre nuove ed elette sensazioni, appassionarci, suscitare i nostri entusiasmi. farci piangere, rivelarci il tesoro di sublimi conforti e di migliori speranze.

È per lui, e nelle opere di lui che il popolo italiano vede, per così dire, riflessa la sua immagine, e mentre nelle lamentevoli melodie del *Nabucco* e dei *Lombardi* sente espressa tutta la passione dell' anima sua anelante ad una patria, nelle grandi concezioni che il sommo artista veste successivamente di nuove e più elevate forme trova scolpita la sua coscienza, narrate le sue sofferenze, descritte le sue lotte, espressi i suoi entusiasmi, e nella potenza di quell' arte rivelate tutte le sue energie. (*Vive approvazioni.*)

Giuseppe Verdi sollevò l' arte sua alla potenza di un apostolato : il popolo lo comprese, e il nome di Verdi divenne l' espressione fedele di un sentimento comune, la manifestazione di una volontà concorde, un' arma, una divisa. Egli scrive perciò il suo nome sulle mura delle vie e delle piazze ; lo pronunzia come una parola d' ordine che esce dal cuore del paese, lo acclama per ogni dove, lo lancia come una sfida in viso a' suoi oppressori, e in questo nome saluta Vittorio Emanuele Re d' Italia. (*Benissimo ! — Vive approvazioni — Applausi.*)

Il popolo ha compreso il suo grande artista e l' ha amato ; ma lo ha amato anche e lo ama per l' immenso tesoro di quella bontà che sfuggiva dal fasto, che era schiva del plauso, e che irradiava sulla modesta sua persona l' aureola della virtù e della beneficenza. Quella folla che, silenziosa, quasi impietrita dal dolore, si accalca alle porte del suo albergo ed assiste all' agonia del suo grande artista ; quella folla che per più giorni segue con ansia febbrile e con religioso terrore le varie fasi di quella lotta titanica che egli, in quell' ammirabile equilibrio delle sue energie morali e delle sue forze fisiche, sostiene contro la violenza del morbo ; quella folla che raccoglie in un solo pensiero di pietà, di affettuosa ammirazione, di devozione sincera tutti i cittadini di Milano, campo alle sue migliori prove ed ai suoi più memorandi trionfi, quella folla vi dice come il tramonto di quel Grande siasi convertito in una sublime apoteosi. (*Benissimo ! — Bravo !*)

In nome del popolo italiano, che lo ebbe a suo rap-

presentante nell'Assemblea del Governo provvisorio di Parma, che lo designò a suo deputato nell' ottava legislatura, e che ha trovato in Giuseppe Verdi la più fedele espressione dell' animo suo ; in nome vostro porgo alla salma lagrimata il mesto tributo della gratitudine, e progongo che la bandiera e il banco della Presidenza rimangano abbrunati per altri sette giorni oltre quello nel quale dura il lutto per la morte del Re ; che una Commissione di cinque deputati, da estrarsi a sorte, si aggiunga alla Presidenza per prendere parte alla solenne commemorazione che, giusta un telegramma del quale darò lettura, avrà luogo nel giorno trigesimo della sua morte ; che di questi nostri sentimenti sia data formale partecipazione al Comune di Busseto, patria dell' estinto ; al Comune di Milano e alla famiglia sua ; e infine che si tolga la seduta. (*Bene ! — Bravo ! — Vivi e prolungati applausi.*)

Comunico ora il seguente telegramma del prefetto di Milano.

« La famiglia Verdi ringrazia il Governo per l' intendimento di eseguire a cura dello Stato i funerali dell' illustre estinto ; ma volendo religiosamente rispettarne le volontà, rinunzia a qualsiasi pompa ; ed ha disposto che nelle primissime ore di mercoledì segua l' accompagnamento al Cimitero Monumentale in forma privata e modestissima, senza suoni, canti o fiori, come è tassativamente espresso nel testamento.

» Conseguentemente non interverrà alcuna autorità o rappresentanza ufficiale ; ma credo che nel giorno trigesimo della morte avrà luogo la grande solenne commemorazione, per la quale verranno stabilite le modalità, che mi riserbo di comunicare a suo tempo.

» *Prefetto :* ALFAZIO. »

Ha facoltà di parlare l' onorevole ministro dell' istruzione pubblica.

GALLO (*ministro dell' istruzione pubblica*). (*Vivissimi*

segni di attenzione.) Profonda è la commozione dell' animo mio in questo momento, come profonda dev' essere la commozione dell' animo di ogni italiano.

La morte di Giuseppe Verdi non è la morte di un uomo benemerito e insigne per il quale si assolve il cómpito dei superstiti addolorati con un cenno necrologico, e con la espressione dei più sinceri sentimenti di rimpianto. Il cenno necrologico è superfluo, perchè la sua vita è il trionfo più noto dell' arte contemporanea, è tutto un volume nel quale son consacrate le glorie più pure, più nobili, più ideali dell' ingegno italiano. E chi può ignorarle e sentire il bisogno di apprenderle da un cronista, da un biografo, da un apologista?

La morte di Giuseppe Verdi, come quella degli uomini che lasciano una traccia luminosa nella storia dello spirito umano, determina un fenomeno psicologico che può sembrare strano ai volgari, ma che si presenta semplice e naturale alla mente del pensatore; quando l' uomo colle sue opere grandi ha consacrato durante la sua vita il suo nome alla immortalità, non si affaccia alla mente di alcuno la possibilità della sua morte, e la sua morte pare quasi una cosa assurda, tanto è forte la illusione che non debba morire. (*Benissimo! — Bravo!*)

Si confonde l' uomo ed il suo nome, o, a dir meglio, il suo spirito, ed alla immortalità di questo, quello si rende partecipe.

Deriva da ciò la maggiore intensità del dolore.

Nè ciò è tutto. Per gli uomini come Giuseppe Verdi si può dire, ciò che parrebbe rettorica ma è verità, che non sono essi che vivono in un dato periodo storico, ma è un dato periodo storico che vive in essi e per essi. Eglino non prendono il nome dal tempo, ma è il tempo che prende il nome da loro (*Benissimo! Bravo!*); i posteri lungi dal dire che Giuseppe Verdi visse nel secolo XIX, diranno a ragione che il secolo XIX, come di tanti altri superiori ingegni, fu il secolo di Giuseppe Verdi. (*Benissimo!*)

Questa differenza rappresenta il più grande onore per l' uomo ed ha questo intimo significato, che, cioè,

l' impronta da lui lasciata è indelebile ed è impressa in tutti, sicchè ciò che l' ingegno sovrano lascia è un po' trasfuso in tutti, è parte di tutti, e resterà trasfuso nelle generazioni future e sarà parte di esse.

Da ciò la spiegazione della maggiore intensità del dolore.

Pochi sono gli uomini che raggiungono questa inaccessibile altezza, e pochi quelli che, come Giuseppe Verdi, hanno diritto al culto dei contemporanei e dei posteri.

Alla Camera non può farsi una commemorazione di Giuseppe Verdi che sia tecnica, e che entri nei particolari delle sue opere: nè il momento si presterebbe. L' analisi non è permessa nè per questa materia nè per questa occasione. La sintesi però è doverosa, perchè può dare un' idea adeguata dell' altezza che egli raggiunse, e della eredità che lascia, imperocchè questo è ciò che distingue la comune degli uomini dagli uomini veramente grandi; i primi trasmettono a pochi eredi congiunti o prediletti il loro patrimonio, i secondi lo lasciano alla patria e alla umanità: (*Benissimo!*) erede di un patrimonio privato è il parente o il prescelto, erede di un patrimonio di gloria siam tutti; perciò il lutto per la scomparsa dei molti è ristretto ai più cari, e la morte dei pochi grandi è lutto universale. (*Bene!*)

La vita artistica di Giuseppe Verdi ha tre periodi: il primo è quello che io chiamerò della forma classica, il secondo è quello che io dirò della forma romantica, il terzo è quello che appellerò della forma reale, umana. La prima sua forma è ispirata alla limpida e cristallina sorgente dell' arte italiana, e con essa si rivelò la vena sovrabbondante, inesauribile del suo ingegno musicale, artefice continuo, instancabile di melodie allettatrici, ed esprimenti tutti gli affetti e le passioni dell' anima. Dal grandeggiare del dramma romantico, che correlativamente determinò la nuova tessitura del melodramma, egli fu tratto a seguire, colla versatilità del suo ingegno e colla eccezionale potenza della sua immaginazione, questa nuova forma nella quale rifulsero le sue virtù

inventive e le indefinite forze della sua fantasia. Ma luminoso sull' orizzonte dell' arte spuntava un altro astro, un altro genio innovatore della musica moderna, il quale alle leggendarie origini ed alle eroiche epopee dei popoli di Arminio, mescendo il divino coll' umano, il favoloso col reale, consacrava la sua immensa attività di artista. Giuseppe Verdi lo ammirò, e non si scosse. Della tradizione italiana depositario fedele e della scuola italiana incontrastato interprete, Egli, e fu grande intuizione degna di cotanto uomo, distinse sapientemente ciò che nella sfera serena dell' italico ingegno non ripugnava ad una razionale assimilazione, da ciò che contradice, secondo il suo giudizio, al carattere particolare del genio nostro. Non imitò, ma trasse dalla iniziativa altrui occasione ad una iniziativa propria, e lasciò all' arte universale, ultima espressione del suo fecondo intelletto, il tipo nuovo della tragedia e della commedia lirica nei suoi due ultimi capolavori musicali. (*Bene!*)

La misura del valore dell' uomo sommo sta nella risposta ad una semplice domanda: che cosa c' era prima di Lui e che cosa lascia dopo di Lui? E la risposta a questa domanda nel caso di Giuseppe Verdi dà una idea precisa della sommità che egli raggiunse. Lunga, non interrotta, acclamata, popolare è la serie delle opere sue, ed egli ci lega una vera ricchezza intellettuale. Per Lui il nome d' Italia nelle più lontane regioni suona glorioso: per Lui nell' epoca tormentosa del nostro servaggio il nostro nome ebbe i maggiori onori: a Lui oggi, come ad un sovrano, chè come sovrano l' ingegno giganteggia e conquide gli spiriti tutti, il mondo civile paga un tributo di sincero e profondo compianto.

Il nome di Giuseppe Verdi è anche legato ai fasti del nostro risorgimento. Chi può dire quale fu l' influenza delle opere sue negli animi degli italiani? Chi non ricorda il fremito di entusiasmo del popolo quando prima e dopo del 1848 si udirono le maestose note che accompagnavano l' inno alla patria in una delle sue opere, ed in un' altra il grido di dolore che si sprigionava dalla vibrazione musicale di magiche parole?

Col suo temperamento schivo di lodi e di onori, col suo carattere riservato e solitario, quasi sentisse il bisogno della concentrazione per prepararsi alle superbe esplosioni del suo genio, egli amò il suo paese quanto altri mai, e fu felice del simpatico caso che il suo cognome servisse ad un acrostico patriottico che si prestava a patriottiche dimostrazioni.

Sia benedetto il suo nome, ed oggi tutta la nazione deponga sul suo feretro una lagrima ed una corona. Sia benedetto il suo nome, che in questo momento ci unisce tutti senza differenze di tendenze, di aspirazioni, di partiti e di fede. (*Vive approvazioni.*)

È pur bello vedere come questo paese, consacrato dalla storia all'arte, davanti ad una bara tutti dimentica gli affanni suoi e le sue divisioni, e come un sol uomo si prostra ad una delle incarnazioni più genuine del genio artistico. Se qualche empirico politicante non approvasse questo assorbimento della Rappresentanza Nazionale nel rendere grandi onori ad un artista, si pentirebbe subito dell'errore. I popoli come gli individui sono dotati di corpo e di spirito; hanno bisogni materiali ed esigenze spirituali: la prosperità e la grandezza di un paese non dipendono solo da atti di ordine politico: anzi tra tutte le forme della umana attività quella che sovraneggia le altre è l'attività del pensiero. Furonvi coloro che col senno e col braccio diressero ed eseguirono la grande epopea del nostro risorgimento; ma furonvi anche coloro che, circondando di gloria il nome d'Italia, resero più popolare l'aspirazione alla sua redenzione, e contribuirono alla sua intellettuale formazione ed alla sua spirituale grandezza. I martiri e gli apostoli della libertà e della indipendenza si confondono nel tempio della gloria cogli eroi del pensiero, come nella storia le splendide vittorie sui campi di battaglia seguono o precedono i trionfi dello spirito nei campi della scienza e dell'arte.

Sia Giuseppe Verdi modello ai giovani ed esempio a tutti di attività e di virtù. (*Bene!*)

Un paese che sente così intensamente il dolore della

morte del più venerato dei suoi cittadini, che sa obliar tutto per vivere solo del sentimento della sua gratitudine e della sua ammirazione, è un Paese che è degno di non esser secondo ad alcuno.

Il Governo del Re, che sente l'altezza dell'ufficio suo, si rende interprete del paese prendendo parte ai funerali di Giuseppe Verdi che saranno fatti a suo tempo a cura dello Stato.

Colla morte di Giuseppe Verdi è scomparso un gigante, è tramontata una stella, si è spenta una fiaccola dello spirito italiano. Ma il suo nome permane finchè il moto lontano, e la sua gloria irradia ed irradierà sempre di luce purissima la patria sua.

Per tanto uomo mi posso permettere senza contradizione all' annunzio della sua morte di gridare viva: sulla tomba di tutti si mormora l' elegia, sulla tomba degli uomini di genio all' elegia va congiunto l' inno: la tumulazione che è l' oblio per gli altri è per essi la glorificazione.

Curviamoci sulla bara che racchiude gli avanzi mortali di Giuseppe Verdi come davanti ad un altare: raccogliamoci intorno ad esso per trarne ispirazione, forza e coraggio: ma guardiamo confortati i suoi avanzi immortali.

Sì, se Giuseppe Verdi è morto, vivrà l' opera sua perpetuamente, senza limite di confini, di razza, di ragioni politiche, nella memoria di tutti coloro che s' inchinano reverenti ai fulgori della bellezza, agli sprazzi dell'arcana virtù dello spirito umano. (*Benissimo! Bravo! — Applausi prolungati da tutte le parti della Camera.*)

Presidente. Ha facoltà di parlare l' onorevole Fradeletto.

Fradeletto. (*Vivi segni di attenzione.*) Onorevoli colleghi! I discorsi proferiti testè dall' onorevole presidente della Camera e dall'onorevole ministro per l' istruzione pubblica hanno espresso degnamente la nostra ammirazione e il nostro rimpianto, e poche volte l' ammirazione e il rimpianto di un'Assemblea furono così concordi con la coscienza di un popolo. Noi sentiamo

che in Giuseppe Verdi l'Italia aveva rinnovato uno dei miracoli felici del Rinascimento, quand' ella creava gli artisti sovrani, e le altre terre ne riconoscevano e adottavano la gloria. Come è carattere dei veri grandi, egli ritrasse alcune fra le più sane virtù della stirpe; e fu nostro, interamente nostro, per l'agile fecondità, per l'equilibrio delle doti, per le attitudini originalmente assimilatrici, per quella prodigiosa freschezza dello spirito che invece di avvizzire, parve mettere, attraverso gli anni, nuove radici e nuove fronde. Il nome di Giuseppe Verdi appartiene ora al mondo, perchè il suo genio, pur accogliendo ogni largo consiglio dell' arte, volle appartenere alla patria, perchè egli sentì che non si conquista l'anima delle altre genti rinnegando o snaturando l'anima della gente propria (*Benissimo! — Approvazioni*), ma ispirandosi sinceramente a lei, e facendone scaturire le fonti più copiose di bellezza e di comune umanità! (*Bravo! — Approvazioni.*)

E quale intima parte di noi ritroviamo, o signori, nelle pagine del Maestro! Tutto ciò che di più rapido e concitato pulsa nel sangue latino, echeggia più armoniosamente nelle sue note. Come il Rossini espresse la vivace limpidità dello spirito nazionale e il Bellini la dolcezza elegiaca e il Donizetti la spontanea vena effusiva, Giuseppe Verdi ne significò la passione: la passione che irrompe clamorosa nelle opere della gioventù, che acquista pienezza consapevole nella maturità, che nella vecchiaia obbedisce ai freni sapienti della misura e della tecnica, ma senza spegnersi mai, come liquore di vita che più non trabocca dagli orli dell' anfora, ma che ferve tuttavia generoso entro la sua cristallina trasparenza. (*Bravo! — Applausi prolungati.*)

E un altro segno, unico forse, di inesausta vitalità egli impresse nella storia dell'arte. Mentre nelle ore tarde dell' esistenza il pensiero umano suole velarsi di ombre presaghe, il suo parve sorridere di più rosei colori. (*Bene!*) L'ultima parola che questo vecchio maraviglioso proferì per la scena, fu una parola di gioia. Simile ai savi ed agli eroi della leggenda classica, egli

intrecciò la suprema corona alle sue canizie coi fiori rinascenti della gioventù. (*Bravo! Benissimo!*)

La vita artistica di Giuseppe Verdi e la storia del nostro risorgimento sono un poema individuale e un poema collettivo che si intrecciano insieme. Due generazioni speranti, operanti, combattenti, udirono, ad ogni tappa, ad ogni svolta del loro laborioso cammino, quasi incitamento ed augurio, le melodie del Maestro. (*Bravo! Benissimo!*) Per noi Giuseppe Verdi era già l' antenato, ma era ancora il contemporaneo. (*Benissimo! — Approvazioni.*) Fino a ieri i nostri figli avrebbero potuto imbattersi nell' uomo medesimo di cui Giuseppe Giusti, quando l'Italia era appena un nome sussurrato, ascoltava nel vecchio tempio lombardo il coro implorante e fatidico. (*Bravo! — Benissimo! — Applausi.*) Oggi dunque, onorevoli colleghi, non si spegne soltanto un' intelligenza sublime, ma si infrange un altro vincolo augusto col nostro passato.

Rievocando attorno al nome di Giuseppe Verdi, come in una sintesi di fraterne memorie, le fortune e i dolori di quel passato, noi, rappresentanti della patria — i vecchi che le diedero gli ardimenti ed il sangue, i giovani che vorrebbero darle l'amore e gli studi — salutiamo commossi la gran voce armoniosa dell' Italia rinata, che vanisce per sempre nei silenzi della morte, lasciando sulla terra i suoi echi immortali. (*Applausi fragorosi. — Impressione profonda. — Molti deputati vanno a stringere la mano all' oratore.*)

FINE.

INDICE.

Finito di stampare il 9 febbraio 1901, ottavo anniversario della prima rappresentazione del *Falstaff*.